Claudia Gemmeke

Die 'Alte Synagoge' in Essen (1913)



verlag
DIE BLAUE EULE
essen

Claudia Gemmeke

Die ‘Alte Synagoge’ in Essen (1913)

Digitized by Project Zikaron
Touro University-NY Libraries
www.zikaron.tourolib.org
2025

verlag
DIE BLAUE EULE
essen

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Gemmeke, Claudia:

Die „Alte Synagoge" in Essen (1913) / Claudia Gemmeke. -

Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Kunstwissenschaft in der Blauen Eule ; Bd. 5)
Zugl.: Essen, Univ., Diss. 1990

ISBN 3-89206-372-9

NE: GT

Digitized by Project Zikaron
Touro University-NY Libraries
www.zikaron.tourolib.org
2025

ISBN 3-89206-372-9
© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990
Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen
Broscheit Klasowski, Essen
Difo-Druck, Bamberg

Die ‘Alte Synagoge’ in Essen (1913)

Kunstwissenschaft in der Blauen Eule

Band 5

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung 11

II. Quellenlage und Methode 15

1 Einführung 20

1.1 DIE SYNAGOGE ALS BAUGATTUNG 20
1.1.1 Definition der Synagoge 20
1.1.2 Bautradition der Synagoge 24

1.2 DIE HISTORISCH-SITUATIVEN VORAUSSETZUNGEN 38
1.2.1 Die Stadt Essen 38
1.2.2 Die jüdische Gemeinde in Essen 41
1.2.2.1 Geschichte und Sozialstruktur *41*
1.2.2.2 Problemfelder Ostjuden und Antisemitismus *44*
1.2.2.3 Gemeindeleben *49*

1.3 DAS BAUVORHABEN 51
1.3.1 Grundstückserwerb 51
1.3.2 Grundstückslage 53
1.3.3 Wettbewerb 55

1.4 EDMUND KÖRNER 58

2 Äußere Baugestalt 67

2.1 DER WETTBEWERBS- UND AUSFÜHRUNGSENTWURF 67
2.1.1 Grundrißdisposition 68
2.1.2 Monumentalisierung der äußeren Baugestalt 71
2.1.3 Orientalisierung der äußeren Baugestalt 74

2.2 MONUMENTALITÄT ALS BAUAUFGABE 77

2.3 DIE ANLAGE DES BAUKÖRPERS 84
2.3.1 Der Giebelvorbau 84
2.3.2 Der zentrale Mittelbau 88

2.3.3 Die Kuppelanlage 89
2.3.3.1 Die Kuppelform *89*
2.3.3.2 Die Kuppeltechnik *92*

2.4 DAS INHALTLICHE BAUPROGRAMM 95
2.4.1 Allusionen an den Tempel zu Jerusalem 95
2.4.2 Die Bauplastik 100
2.4.3 Das Giebelfeld 107
2.4.4 Das Portal 113

2.5 DER VORHOF 117
2.5.1 Ästhetische Funktion 118
2.5.2 Gruppenbaukonzeption 120
2.5.3 Formvergleiche 123

3 Innere Baugestalt 126

3.1 DIE VORHALLE 126

3.2 DIE RAUMGESTALTUNG 129
3.2.1 Raumsteigerung 129
3.2.2 Körners Raumkomposition 132
3.2.3 Der Gedanke des Zentralraumes im Synagogenbau 136
3.2.4 Der Gedanke des Einheitsraumes 140

3.3 ARON HAKODESCH UND ALMEMOR 142
3.3.1 Die Platzierung von Aron Hakodesch und Almemor 142
3.3.2 Die Gestaltung des Aron Hakodesch 146

3.4 DIE FARBGESTALTUNG 150
3.4.1 Primat des ästhetischen Konzeptes 150
3.4.2 Die Putzmosaiktechnik 154
3.4.3 Orientalisierung und Sakralisierung 157

3.5 DIE SYMBOL-GESTALTUNG 159
3.5.1 Bilderverbot und jüdische Kunst 159
3.5.2 Die Fenster 164

3.5.2.1 Die Maßwerkfenster 164
Allgemeine Betrachtung der Maßwerkfenster 164
Das Fenster zum Sabbat 168
Das Fenster zu Pessach 169
Das Fenster zum Wochenfest, Schawuot 171
Das Fenster zu Neujahr, Rosch Haschanah 172
Das Fenster zum Versöhnungstag, Jom Kippur 173
Das Fenster zum Laubhüttenfest, Sukkot 174
Die übrigen Zeichen in den Maßwerkfenstern 176
3.5.2.2 Die Fenster unter der Empore 178
3.5.2.3 Die Fenster im Ostchor 180
3.5.2.4 Gesamtbetrachtung der Fenster 182
3.5.3 **Die Mosaikmedaillons** 185
3.5.3.1 Die Medaillons im Raumgewölbe 186
3.5.3.2 Die Medaillons in den Fensterlaibungen 193
3.5.3.3 Die Medaillons im Westchor 196
3.5.3.4 Die Medaillons im Ostchor 199
3.5.3.5 Sonstige Medaillons und Ausstattungsobjekte 203
3.5.4 **Programmatik der Symbol-Gestaltung** 205
3.5.5 **Symbol-Ausstattungen in anderen Synagogen** 209
3.6 **KÖRNERS GESAMTKUNSTWERK** 211

III. Schlußbetrachtung 215

IV. Anhang 219

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS 219
QUELLENVERZEICHNIS 220
LITERATURVERZEICHNIS 221
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 245
ABBILDUNGSNACHWEISE 248
ABBILDUNGEN 249

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Univ. Prof. Dr. Matthias Kohn für die wohlmeinende Begleitung und Unterstützung dieser Arbeit.

Mein Dank gilt weiterhin der Alfred- und Cläre-Pott-Stiftung, Essen, für die finanzielle Förderung der Arbeit sowie der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit Essen e.V. für die freundliche Unterstützung hinsichtlich der Drucklegung.

I. Einleitung

„Kaum eine Synagoge ist in den Jahren der Entstehung und unmittelbar danach soweit gerühmt worden wie dieser Kultbau in Essen"[1] schreibt Hammer-Schenk in umfassender Kenntnis der Quellenlage zum Synagogenbau des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die 'Alte Synagoge' ist auch heute noch ein eindrucksvolles Bauwerk in der Innenstadt von Essen und eine touristische Sehenswürdigkeit.

Auch die neueren Veröffentlichungen zur Synagogenbaugeschichte sowie die damaligen zeitgenössischen Beurteilungen weisen dem Bauwerk eine herausragende Stellung innerhalb der Synagogenbaugeschichte zu.[2] Diesen Wert des Bauwerks beachtet man in der Öffentlichkeit leider erst in den letzten Jahren.

Nach der Zerstörung durch das Novemberpogrom 1938 und den Zweiten Weltkrieg stand das Gebäude 15 Jahre lang als Bauruine leer und blieb unbeachtet. In der Nacht des Novemberpogroms war die Synagoge innen ausgebrannt. Von einer vollständigen Beseitigung des Gebäudes durch Sprengung und Abbruch hatte man damals nur aus Kostengründen abgesehen. Deshalb blieb die Bausubstanz erhalten.[3]

Die verbliebene und sich neu bildende kleine jüdische Gemeinde in Essen war 1959 in den kleineren Synagogenneubau an der Ruhrallee (1959, Knoblauch u. Heise) um-

---

1 HAMMER-SCHENK 1981, S. 480.

2 Vgl. KLAPHECK 1914, S. 1.
Es ist bezeichnend für die damalige Wertschätzung des Bauwerks, daß 1914 eine Monographie über die Synagoge als „Sonderheft der Architektur des 20. Jhs." im Wasmuth-Verlag erschien (=KLAPHECK 1914).

3 StAE Akte Nr. 10798 (= 35342) 14.11.1938.

gezogen, während die Bauruine der 'Alten Synagoge' mittlerweile in den Besitz der Stadt Essen übergegangen war.

Ende der 50er Jahre wurden endlich umfangreiche Sicherungs- und Instandsetzungsarbeiten in Angriff genommen, nachdem bereits seit 1956 die Sicherheit der Fußgänger durch die ruinöse Steinmasse gefährdet war.[4]

Presse und Öffentlichkeit nahmen Anstoß an der riesigen Ruine in der City, ein einsturzgefährdetes Mahnmal der politischen Verbrechen von einst. Diese lange Zeit der Verwahrlosung des überdimensionalen Bauwerks inmitten der Stadt ist zugleich auch kennzeichnend für die Berührungsängste, die jene Zeit mit dem Thema des Völkermords hatte. Nach mehreren Überlegungen zur Nutzung des leerstehenden Gebäudes entschloß sich die Stadt Essen, ein Designmuseum mit dem Namen „Haus Industrieform" im Hauptraum der einstigen Synagoge einzurichten.

Als 1962 nach der Instandsetzung das Synagogengebäude seiner neuen Funktion übergeben wurde, war der große Hauptraum im Hinblick auf seine neue Nutzung vollkommen verändert worden: durch eine tief eingehängte Zwischendecke und durch eine schmale, rechtwinklig umlaufende Empore war nunmehr ein kubischer, nüchterner Raumkörper geschaffen worden; die ehemalige, von der großen und bausymbolisch bedeutsamen Kuppel bestimmte, runde Raumform war bewußt eleminiert worden.[5] Die neue Nutzung und Ausstattung negierten den Innenraum und eigentlich den ganzen Bau sowohl in seiner architektonischen Qualität als auch in seiner historischen Bedeutung.

---

4 S. auch die Fotografien in der ständigen Ausstellung in der 'Alten Synagoge', u. StAE Akte Nr. 10798 (= 35342).

5 StAE Akte Nr. 10798 (= 35342) Die alte Empore mußte wegen Beschädigung abgebrochen und das Kuppelgewölbe aus Sicherheitsgründen torkretiert werden. Durch die Torkretierung gingen die Reste der Mosaikausstattung verloren.

Nachdem 1979 das „Haus Industrieform" ausgebrannt war[6], beschloß der Rat der Stadt Essen, das Gebäude in Zukunft als „Mahn- und Gedenkstätte" an die Zeit der Judenverfolgung zu nutzen. Der Raum wurde von 1980 - 1986 durch die Ausstellung „Widerstand und Verfolgung in Essen 1933-45" zu einem „historisch-politischen Dokumentationsforum" und diente der Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen an den Juden, allerdings ohne daß die unangebrachte Innenausstattung verändert wurde.[7]

Endlich wurde 1986-88 der gesamte Synagogenbau im Zuge der Restaurierung einer umfangreichen Rekonstruktion unterzogen, welcher lange Diskussionen zwischen der Stadt, ehemaligen jüdischen Bürgern der Stadt und der 'Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit e.V.' vorausgingen. Die Kuppel wurde freigelegt, die Empore in der alten Gestalt wiederhergestellt, die ehemalige Ausstattung wurde andeutungsweise wiedergegeben. Der Grundgedanke dabei lautete: „die vormalige Gestalt des Synagogeninneren in ihren Konturen nachvollziehbar werden zu lassen, aber gleichzeitig die unwiederbringlichen Verluste deutlich zu markieren."[8]

Durch diese längst überfällige Rekonstruktion des ehemaligen Kultbaus wurde das Mißverhältnis zwischen der neuen Funktion des Bauwerks, nämlich als Zeitzeuge der Essener Geschichte und als „Lehrhaus Judentum" sowie seiner tatsächlichen architektonischen Form beseitigt.

Zudem kommt nunmehr auch die herausragende Stellung des Bauwerks innerhalb der Synagogenbaugeschichte voll zur Geltung.

Die Essener Synagoge gilt als Höhepunkt einer nur kurz dauernden Blüte des Synagogenbaus vor dem Ersten Weltkrieg; in ihr wurde versucht, einen eigenen synagogalen

---

6 Infolge eines Kurzschlusses.

7 Vgl. ALTE SYNAGOGE 1988.

8 ALTE SYNAGOGE 1988, S. 8.

Stil zu finden, der sich von Analogien zum Stil der christlichen Kirchen ablöst.[9] Als eine der ersten Synagogen jener Zeit war die Essener Synagoge zugleich mit einem umfassenden bildlichen und plastischen Ausstattungsprogramm versehen worden. Daher ist es notwendig, sowohl die Qualität der Architektur und die Ausstattung des Bauwerks einer genaueren Betrachtung zu unterziehen als auch auf dem Hintergrund der Synagogenbautradition und im Vergleich mit anderen, zeitgleichen Synagogen die Besonderheiten der Essener Synagoge herauszuarbeiten bzw. die Bezüge zur zeitgenössischen Architektur und zu den zeitgleichen Synagogen aufzuzeigen. Dies macht eine vielschichtige Betrachtungsweise notwendig.

9 HAMMER-SCHENK 1981, S. 486.

II. Quellenlage und Methode

Die Quellenlage, betreffend den Bauherrn, den Architekten sowie das Bauwerk selbst und seine Ausführung, stellt sich nicht derart problematisch dar, wie das bei Synagogen anderer Städte zum Teil der Fall ist.

In bezug auf den Bauherrn, d.h. auf die Synagogengemeinde in Essen, gibt vor allem die von dem Essener Rabbiner Salomon Samuel verfaßte Gemeindechronik Auskunft.[10] Die Akten des Stadtarchives Essen liefern nur sehr wenige darüber hinausgehende Informationen.[11] Hermann Schröter hat dieses Quellenmaterial bearbeitet und durch Zeugnisse ehemaliger Essener Juden und biographische Einzelbearbeitungen ergänzt, so daß der Sammelband zur Geschichte der Juden in Essen als grundlegend zu betrachten ist.[12] Die zeitgenössische Presse, Chronik und Statistiken der Stadt Essen lassen darüber hinaus Rückschlüsse auf die Stellung der jüdischen Gemeinde in Essen zu.

Zur Person des Architekten Edmund Körner ist die Quellenlage leider nur dürftig. Es existiert kein Nachlaß, Körner starb kinderlos. Ein Werkverzeichnis ist erst jetzt in Arbeit[13] und Kurzbiographien in Nachschlagewerken sind zum Teil fehlerhaft.[14]

---

10 Vgl. SAMUEL 1905 u. SAMUEL 1913.
Samuel zog dafür alle im Stadtarchiv Essen (StAE) und Hauptstaatsarchiv Düsseldorf (HStAD) vorhandenen Quellen heran (lt. SCHRÖTER 1980, S. 11).

11 Das gesamte Schriftgut der Synagogengemeinde ist in der Pogromnacht vom 9. Nov. 1938 beim Brand vernichtet worden (SCHRÖTER 1980, S. 12). Die Akten im HStAD betreffen den Grundstückserwerb für den Synagogenbau, von dem sekundär auf die Gemeindesituation geschlossen werden kann: HStAD Nr. 212.09.1, 22335.

12 SCHRÖTER 1980

13 Mdl. Mtlg. v. Frank Feislachen, Essen.

14 Vgl.: THIEME-BECKER 1927, WASMUTH-LEXIKON zur Baukunst 1931, RhdG 1930, NDB 1980, DICKHOFF 1981, KATALOG DARMSTADT 1976, Bd. 4.

Das Bauwerk selbst betreffend, ist seine erhaltene Bausubstanz das wichtigste Zeugnis. Während die Innenausstattung bei der Zerstörung durch die Nationalsozialisten verlorengegangen ist, blieb der Außenbau bis auf den Vorhof nahezu vollständig erhalten. Darüber hinaus sind die Baupläne des Hochbauamtes der Stadt Essen ebenfalls vollständig erhalten.[15]

Die wichtigste literarische Quelle zum Gebäude bildet die Monographie von Richard Klapheck zur „Neuen Synagoge" in Essen.[16] Der Materialreichtum und die vielen Detailinformationen sowie die Präzision und die Ausführlichkeit der technischen Angaben lassen den Schluß zu, daß der Architekt Körner Mitautor dieser Darstellung war. Die Monographie enthält eine vollständige fotografische Dokumentation des Bauwerks sowie die Grundrisse, Ansicht- und Aufrißzeichnungen, und sie bildet die Medaillons der Innenraumgestaltung ab.

Über die Bauausführung, d.h. über den Arbeitsprozeß, geben die Bauakten im Stadtarchiv Essen Auskunft.[17] Aus der Korrespondenz des Architekten und der Baukommission mit den städtischen Ämtern und den ausführenden Firmen sind die Fortschritte im Bauverlauf sowie die verschiedenen Probleme bei der Ausführung ersichtlich. Desgleichen liefert der Briefwechsel Körners mit der ausführenden Firma für die Putzmosaike und die Glasarbeiten, Puhl & Wagner, der im Korrespondenznachlaß der Firma erhalten ist, entscheidende Informationen zum Bauverlauf und zur Gestaltungskonzeption des Architekten.[18]

---

f15 Akte StAE Nr. 35341.
Sie dienten den Sanierungsmaßnahmen von 1960 und den Rekonstruktionsarbeiten von 1986–88 als Grundlage.

16 KLAPHECK 1914.

17 Akten StAE Nr. 35339 bis 35343.

18 PUHL & WAGNER, Archiv der Berlinischen Galerie, Berlin, Puhl & Wagner Archiv, Akte 'E. Körner, Essen'.

Wichtige Erkenntnisse über den gestalterischen Arbeitsprozeß gibt ein Folioband des Architekten, der im Sinne eines Dokumentationsbandes über seine künstlerische Arbeit zu sehen ist.[19] Er enthält Fotografien des Bauwerks, Fotografien seines Tonmodelles im Arbeitsprozeß, Zeichnungen des Erstentwurfes und des Ausführungsentwurfes sowie Pausen zu den Bronzemedaillons des Portals. Er bildet so die Primärquelle zum künstlerischen Schaffensprozeß des Architekten.

Im Archiv der Mathildenhöhe zu Darmstadt findet sich kein weiteres Material zur Arbeit des Architekten Edmund Körner.

Neben der Betrachtung der Quellenlage ist die Frage zu stellen, inwieweit innerhalb der Architekturgeschichtsschreibung auf Kompendien über den Synagogenbau zurückgegriffen werden kann. Es ist festzustellen, daß der Synagoge innerhalb der Architekturgeschichte bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde und daß die Baukunst der Synagoge im Sinne spezieller, stilkritischer Untersuchungen im deutschsprachigen Raum erst in jüngster Zeit themenwürdig geworden ist.[20]

In Deutschland setzte erst in den Siebziger Jahren mit der Aufarbeitung der verdrängten Thematik des Holocaust ein Interesse für das Judentum ein.[21] Erst in den Achtziger Jahren kam es auch zu breiteren Untersuchungen über die Synagogenarchitektur bzw. -architekturgeschichte, so daß gleich mehrere umfangreiche Arbeiten unter unterschiedli-

---

19 Der Band ist als Original in der Universitätsbibliothek Essen vorhanden. Die Klapheck-Monographie enthält bezeichnenderweise die gleichen Fotografien.

20 Erstmalig fand die Synagoge, d.h. ihre Eigenart und Zweckbestimmung, als Bauanleitung mit Stilvorschlag Erwähnung in einem Bauhandbuch, der 'Baukunde des Architekten' von Edwin Oppler, 1884.

21 Die Früchte dieser Auseinandersetzung zeigen sich vor allem in der Errichtung zahlreicher Gedenk-, Forschungs- und Dokumentationsstätten, wie z.B. auch in Essen in der 'Alten Synagoge'.

chen Aspekten erschienen:[22] 1980 ESCHWEGE mit überwiegend Bildmaterial zu den deutschen Synagogen, 1981 HAMMER-SCHENK umfassend zum Synagogenbau des 19. und 20. Jahrhunderts in Deutschland, 1983 BENDT/BOTHE zu den Synagogen von Berlin, 1984 KÜNZL über islamische Stilelemente im Synagogenbau des 19. und 20. Jahrhunderts, 1985 KRINSKY über Europas Synagogen; schließlich fand 1988/89 eine Ausstellung zur Architektur der Synagoge statt, die das zunehmende Interesse an der Thematik dokumentiert.[23]

Es soll im folgenden darum gehen, die 'Alte Synagoge' in Essen in ihren architektonischen Formen und deren Botschaften zu analysieren und diese Botschaften des Bauwerks darzulegen.

Aufgrund der wichtigen Stellung, die das Bauwerk innerhalb der Synagogenbaukunst einnimmt, ergibt sich die Arbeitsproblematik primär aus der Perspektive der Definition der Baugattung 'Synagoge' und aus der Synagogenbautradition. Die Baugattung 'Synagoge' unterliegt bestimmten liturgischen Determinanten und gesellschaftlichen Prägungen, die sich vom christlichen Sakralbau unterscheiden. Die Problematik im Spannungsfeld zwischen der Orientierung am christlichen Sakralbau und einer vermeintlich eigenständigen synagogalen Architektur, welche vor allem die Synagogen-Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bestimmte und auf konkrete gesellschaftliche Verhältnisse zurückzuführen ist, bildet den Ansatzpunkt für eine Analyse synagogaler Architektur. Der Vergleich mit Lösungen anderer zeitgenössischer Synagogen aus jener Umbruchszeit der Architektur und eine Auseinandersetzung mit den Ar-

---

22 In den USA setzte schon 1955 WISCHNITZER-BERNSTEIN den Anfang mit einer Architekturgeschichte der US-amerikanischen Synagogen und 1964 folgend zu den europäischen Synagogen.

23 Zur Ausstellung „Die Architektur der Synagoge" im Architekturmuseum in Frankfurt erschien ein umfangreicher Katalog: SCHWARZ 1988.

chitekturströmungen innerhalb der Stilsuche zu Beginn des 20. Jahrhunderts müssen sich diesem Ansatz anschließen.

Eine alleinige Untersuchung des Bauwerks innerhalb der Jugendstilarchitektur wäre ebenso unergiebig wie eine einseitige Betrachtung aus der Perspektive der Werke des Architekten Edmund Körner.
Diese Untersuchungsansätze sind vielmehr zusätzliche Punkte, die zum Gesamtverständnis des Baukörpers beitragen. Daher soll nach einer einleitenden Darlegung der Problematik 'Synagogenbau' und der historisch-situativen und lokalen Voraussetzungen für den Essener Synagogen-Neubau nur als Exkurs auf den Architekten eingegangen werden.

Die Analyse des Baukörpers wird zwischen äußerer und innerer Baugestalt unterscheiden. Die Formen des Außenbaus werden zunächst auf ihren ursprünglichen Entwurf im Vergleich zur Ausführung untersucht, anschließend auf ihre Anlage, Parallelen, Herkunft und ihre Aussagen. Die Untersuchung des Innenraumes wird zum einen die Gestaltung des Raumes und der liturgisch vorgegebenen Ausstattungsstücke und zum anderen die Farbgestaltung ins Auge fassen. Darüber hinaus folgt beiden Teilen je eine Analyse der bildlichen Symbolausstattung - in der Bauplastik des Außenbaus und in Fenstern und Medaillons etc. der Innenräume, welche eine zentrale Rolle in der gesamten Gestaltungskonzeption spielen.

1 Einführung

1.1 DIE SYNAGOGE ALS BAUGATTUNG

1.1.1 Definition der Synagoge

Der Begriff „Synagoge" entstammt dem griechischen Sprachgebrauch zur hellenistischen Zeit; er steht für 'Vereinigung', 'Zusammenkunft', 'Gemeinde',[24] das äquivalente hebräische Wort lautet 'bet-ha-knesset'. Die griechische Bezeichnung für 'Gemeinde' ist also auf das Gebäude übergegangen und ist zu übersetzen als „Haus der Versammlung".[25]

Wann genau die Synagogen als Versammlungsorte in Gebrauch kamen, ist bis heute nicht eindeutig zu sagen, auch läßt sich ihr Ursprung nicht sicher rekonstruieren. Am glaubwürdigsten erscheint die Hypothese, daß sie während des babylonischen Exils der Israeliten aus dem Bedürfnis nach gottesdienstlicher Versammlung entstanden sind. Sicher und archäologisch nachgewiesen ist, daß schon lange vor der Zerstörung des Herodianischen Tempels, 70 n.Chr., Synagogen sowohl in Palästina als auch in der Diaspora bestanden und den Zusammenhalt des jüdischen Volkes und die Aufrechterhaltung des Glaubens sicherten. Diese These wird durch die Tatsache erhärtet, daß die archäologischen Entdeckungen die ältesten Synagogen in der Diaspora, vornehmlich in Ägypten, ausmachten.[26]

Die allgemeine und selbstverständliche Erwähnung der Synagogen in den Quellen dieser Zeit weist darauf hin, daß die Synagoge im ersten Jahrhundert n.Chr. als vollkommen etablierte Institution des religiösen Lebens sowohl

---

[24] Synagogein (griech.) sich versammeln. Vgl. MAIER/SCHÄFER 1981, S. 286.

[25] Dazu: GUTMANN 1975, S. 183; HENGEL 1975; ROSENMANN 1907.

[26] Die Funde der ältesten Synagogen: Shedia bei Alexandria, Delos und Ostia aus dem 3.-1. Jh. v.Chr.

in der Diaspora als auch in Palästina verbreitet war und parallel zum Tempel existierte - und zwar nicht als Konkurrenz oder Ersatz, sondern als „harmonische Ergänzung" zum zentralen Heiligtum des Jerusalemer Tempels.[27]

Im Gegensatz zum Tempel, dessen Wesen in seinem Heiligtum, d.h. der Wohnung Gottes und dem Opferkult lag, war die Synagoge inhaltlich ganz anders bestimmt: die Funktion der Synagoge lag in der Versammlung zum Gebet, zur Schriftauslegung, zum Studium und zur inhaltlichen Unterweisung in der Heiligen Schrift, d.h. in der Thora. Schon seit ihrer Entstehung ist die Funktion der Synagoge breiter angelegt als die der Kirche oder Moschee: das 'Haus der Versammlung' ist weniger Ort des Gebetes als vielmehr Stätte der kommunikativen Auseinandersetzung mit der Lehre[28] und darüber hinaus soziales Zentrum der Gemeinde, Zentrum des religiösen, kulturellen und sozialen Lebens, zudem ursprünglich autonome Institution mit eigener Rechtsprechung und Administration.[29]

Im Unterschied zur christlichen Kirche ist die Synagoge nicht Wohnung Gottes, d.h. ein Gotteshaus mit den Attributen eines Sakralbaus oder -raumes. Die multifunktionale Nutzung der Synagoge hatte vielmehr zunächst eine Orientierung der Bauform am zeitgenössischen Profanbau zur Folge, d.h. an der antiken Basilika.[30] Eine eindeutige Ori-

---

27 Vgl.: KOHL/WATZINGER 1916, KRAUSS 1922, GUTMANN 1975.

28 Daher gebrauchte man im Mittelalter die Bezeichnung 'Schule' oder 'Schul', im Jiddischen 'Schil'; s.z.B. die 'Altneuschul' in Prag.

29 Vgl. die Definition in ENCYCLOPAEDIA JUDAICA 1971;
Diese umfassende und zentrale Stellung der Synagoge ist die entscheidende Grundlage, die den Zusammenhalt des jüdischen Volkes zu allen Krisenzeiten sicherte. Vor allem die soziale Funktion darf nicht unterschätzt werden. Sie gewann besonders in der Enge des mittelalterlichen Ghettos an Bedeutung.

30 Neueste Forschungen haben große Gemeinsamkeiten mit Triklinien entdeckt. Bezeichnend ist allerdings vielmehr die grundsätzliche Orientierung am Profanbau und nicht am heidnischen hellenistischen Tempel. KÜNZL 1988, S. 50.

entierung der Architektur am christlichen Sakralbau ist erst seit der Emanzipationszeit gegeben.

Die durch die Liturgie vorgegebenen Forderungen an das Bauprogramm der Synagoge sind gering. Eine kultische Forderung an die Synagoge war seit Anbeginn die Ausrichtung beim Beten in Richtung auf den Tempel von Jerusalem.[31] Während andere Forderungen[32] aufgrund der Beschränkungen durch die feindliche Umwelt meist pragmatisch und nachsichtig gelöst wurden, ließ die Orientierung des Gebäudes keine Kompromisse zu, auch wenn das Grundstück sehr ungünstig lag.[33]

Die Bestimmung der Synagoge als Versammlungshaus, um Gottes Lehre zu verlesen und zu hören, fordert die räumliche Betonung derjenigen Elemente, welche die Lehre zum Mittelpunkt des Gebäudes machen: den Aufbewahrungsort und den Verlesungsort der Thora.

Das zentrale Element des Innenraumes, dem die Gebetsrichtung entspricht, ist der Schrein für die Thora, für den später die der biblischen Bundeslade entnommene Bezeichnung 'Aron-hakodesch' gebräuchlich wurde. Er steht an der dem Tempel zugewandten Ostseite der Synagoge und seit byzan-

31 Gemäß Daniel 6,11.

32 Z.B. die Forderung nach überragender Lage der Synagoge gegenüber den Profanbauten.

33 S. z.B. Leipzig 1855 oder Augsburg 1917.

tinischer Zeit dort auch fest in einer Nische oder Apsis.[34] Das Vorlesepult für die Thoralesung, 'Almemor' oder 'Bema'/'Bima' ist der zweite liturgische Konzentrationspunkt. Meist auf einer Estrade erhöht, steht er vor dem Thoraschrein oder in der Mitte des Raumes.

Damit ist den liturgischen Vorbedingungen Genüge getan. Ursprünglich existierte kein festgelegtes Raum- oder Ausstattungsprogramm. Im Grunde kann jeder überdachte, geschlossene Raum zur Synagoge werden, wenn mindestens zehn Männer zum Gebet versammelt sind.

Die ständig bedrängte Lebenssituation der Juden veranlaßte viele Gemeinden, sich in Privaträumen oder Gebetsstuben zu versammeln bzw. die Architektur ihrer Synagogen auf einfache, kleine Einraumbauten zu beschränken. Erst die Freiheit zur Ausübung des Kultes begünstigt die Ausprägung eines Raumprogrammes - so zu sehen in dem vorgelagerten Hof der antiken und mittelalterlichen Synagogen, einem Vorraum mit Brunnen zur Vorbereitung für den Gottesdienst, einem rituellen Bad (Mikweh), einer Abteilung für die Frauen und Hilfsräumen zu verschiedener Nutzung in der Sicherheit der Abgeschlossenheit des Ghettos.

---

34 Schon zu antiker Zeit bildete sich unter der Ausrichtung nach Jerusalem der Typus einer einräumigen, basilikalen Anlage mit Apsis für den Thoraschrein im Osten in drei Entwicklungsphasen bis zum 8. Jahrhundert aus.
Die frühesten Funde (Bsp. Kapernaum) weisen die Eingangsseite nach Jerusalem aus. Man geht davon aus, daß der Thoraschrein auf Rädern zum Gottesdienst vor die Pforte gefahren wurde, da uns eine solche Abbildung als Steinrelief erhalten ist; die Nischen in dem sich im 3./4. Jh. etablierenden sog. 'Breithaustyp' weisen auf einen festen Platz des Thoraschreins hin; seit dem 4. Jh. bis zum 9. Jh. bestand der sog. 'Basilikatyp' mit einer Apsis oder Nische in der nach Jerusalem gewandten Seite, die für den Thoraschrein vorgesehen war und dem Eingang gegenüber im Westen lag. Bemerkenswert ist die Ausrichtung nach Jerusalem, d.h. für die Synagogen Galiläas die Südrichtung, erst später, als das für die Mehrzahl der Juden Osten, nach Sonnenaufgang, bedeutete, wurde wie in der christlichen Kirche die 'Orientierung' oder 'Ostung' gebräuchlich. Vgl. dazu o.g. Lit. zur antiken Synagoge.

1.1.2 Bautradition der Synagoge

- Architektur ist ein Spiegel der Gesellschaft, ihrer Machtstrukturen und ihrer geistigen Ausrichtungen. -

Die Juden hatten selten eine aktive, souveräne, prägende Stellung in der Gesellschaft; ihre Rolle war zumeist die einer unterdrückten Minderheit. Dieser Zustand spiegelt sich auch in der Synagogen-Architektur wieder:
Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert sind uns Gebetshäuser in schlichten Formen und Ausmaßen bekannt, die sich im Baustil ihrer Umgebung anpaßten. Das änderte sich erst im 19. Jahrhundert, mit der Emanzipation des Judentums, das bedeutet mit der Möglichkeit der freien und repräsentativen Gestaltung der Versammlungshäuser.[35]

Die Architekturgeschichte der jüdischen Bevölkerung im Deutschen Reich läßt sich wie die der christlichen auf das Frühmittelalter zurückführen.

Die bekannteste und wohl älteste Synagoge in Deutschland in Worms von 1034, bzw. 1175, und die Synagoge zu Regensburg aus dem 13. Jahrhundert seien hier beispielhaft für Synagogenbauten mittelalterlicher, jüdischer Stadtgemeinden erwähnt. Im Unterschied zur antiken, meist basilikalen, dreischiffigen Anlage handelte es sich bei den mittelalterlichen Synagogen um einfache Saalbauten ohne Säulenstellung oder um zweischiffige, gewölbte Hallenräume mit zwei Stützen, in deren Mitte der Almemor angelegt war.

Beide Typen bestanden nebeneinander.[36]

---

[35] Auf die Unterschiede bzw. Eigenheiten in den verschiedenen europäischen Regionen kann und soll im Rahmen dieser Übersicht nicht eingegangen werden; eine Beschränkung auf die Entwicklung in Deutschland ist im folgenden nötig und zum Vorverständnis des Arbeitsthemas ausreichend.

[36] Ausführlich und grundlegend zu den mittelalterlichen Synagogen: vgl. KRAUTHEIMER 1927.

Der Eingang befand sich meist an der nördlichen oder südlichen Längsseite, also nicht axial zum Thoraschrein ausgerichtet.[37] Der Almemor stand in der Raummitte, beim Hallentypus zwischen den beiden Gewölbestützen, auf einer Estrade erhöht. Der Baustil und die dezenten Schmuckformen entsprachen dem Stil der Zeit und der Region - hier dem romanischen, bzw. dem gotischen Stil in Regensburg.

Diese einfachen Grundtypen der mittelalterlichen Synagogen blieben lange bestehen, da sich in der relativen Abgeschlossenheit im Ghetto und durch die schwache horizontale Mobilität der bis ins 19. Jahrhundert agrarisch strukturierten Gesellschaft Mitteleuropas die Traditionen hielten.

Die Synagoge war Mittelpunkt des Judenviertels oder des Ghettos. Der zunächst in Selbstabsonderung von den christlichen Mitbürgern der Stadtgemeinde getrennte Lebensraum der jüdischen Bevölkerung war seit dem Mittelalter Ort restriktiver Eindämmungspolitik und aufgezwungener, diskriminierender Einschränkungen seitens der Obrigkeit. Judenverfolgungen und Pogrome, eine latent judenfeindliche Stimmung im Volk sowie Übergriffe aus wirtschaftlichen Gründen bestimmten die Lebenssituation und somit die Architektur der Juden bis ins 19. Jahrhundert.

Aus Furcht vor Repressalien baute man in unauffälligen, traditionellen Formen und verzichtete auf einen repräsentativen Außenbau. Erst im 17./18. Jahrhundert prägten sich, bedingt durch die wachsende gesellschaftliche Mobilität, dem Zeitstil und den regionalen Unterschieden entsprechende neue Formen aus; so beispielsweise die Barocksynagogen in Böhmen und Mähren, die fränkischen Holz-

37 Vgl. ROTH 1963, S. 113 ff.; KUNZL 1988, S. 61-68.

synagogen oder die klassizistischen Bauten in den Großstädten.[38]

Die Problematik der Synagogenbaukunst beginnt mit der Emanzipation der Juden im 19. Jahrhundert. Emanzipation, d.h. der Weg der Juden zur juristischen und bürgerlichen Gleichberechtigung und darüber hinaus das Ringen um gesellschaftliche Anerkennung und Gleichstellung. Als Bedingung für die Emanzipation forderte die christliche Mehrheitsgesellschaft die Angleichung an die Zivilisation und Kultur der christlichen Umwelt - die Assimilation. Die Angleichung auf Kosten der jüdischen Identität war also dem Ziel der Assimilation implizit. Diese Problematik wurde zu einer ständigen innerjüdischen Auseinandersetzung.[39]

Der Emanzipationsprozeß wurde begleitet von einer Reformbewegung innerhalb des Judentums. Diese suchte im Zuge der Gedanken der Aufklärung notwendige Maßnahmen zur Erlangung eines zeitgemäßen und dem Denken des modernen Menschen adäquaten Glaubenslebens sowie zum Anschluß an die Kultur der Mehrheitsgesellschaft zu ergreifen.[40] Die Wiederbelebung des Glaubens durch Erziehung, ein entsprechendes Bildungsniveau und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben waren die zentralen Anliegen der Reform.[41] Wichtige äuße-

---

38 Z.B. Frankfurt 1711, Berlin Heidereuthergasse 1714, Offenbach 1729, Ambach 1746. Aufgrund der Vertreibungen und starken Abwanderung der Juden Deutschlands in den Osten, gegen Ende des Mittelalters, verblieben in Deutschland nur kleine Gemeinden; das kulturelle Zentrum der aschkenasischen Juden verlagerte sich nach Polen. Dort sind die wehrhaften Steinbauten und die volkstümlich bemalten Holzsynagogen aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu erwähnen. (Vgl. dazu GROTTE 1915)

39 Vgl. KLINKENBERG 1963, S. 315 ff.

40 Vgl. SELIGMANN 1922.

41 Zur Reformbewegung s.: PETUCHOWSKI 1968;
E.L. Ehrlich, Der Reformprozeß in der jüdischen Geschichte, Tendenzen, histor. Entwicklung, in: Wie gut sind deine Zelte, Jaakow, Festschrift zum 60. Geb. v. Reinhold Mayer, Hg.: Ehrlich/Klappert.

re Punkte waren die Wiederherstellung der Würde der Ritualgesetze, insbes. des Gottesdienstes, und deren Anpassung an das Bedürfnis der Zeitgenossen im Sinne einer Modernisierung. In die Tat umgesetzt hieß das: deutsche Ansprache und Gebete, begleitende Orgelmusik und die Verlegung der Bima vor den Thoraschrein zur Steigerung und Konzentrierung der Aufmerksamkeit.[42] Deutlich orientierte sich dieser formale Neuansatz am protestantischen Gottesdienst. Das offensichtliche Anpassungsstreben artikuliert sich in der inneren Form der Synagoge: der zweischiffige Versammlungsraum mit der charakteristischen zweipoligen Anlage von Thoraschrein im Osten und zentralem Almemor wich nun dem einseitig gerichteten Predigtraum.

Der Reformprozeß und die Emanzipation hatten entscheidenden Einfluß auf die synagogale Architektur. Da die Synagoge durch die Zurückgezogenheit im Ghetto als Baugattung mit eigener Bautradition bisher nicht existierte, war sie in der Wahl der Stilform, in bezug auf die das Baugeschehen des 19. Jahrhunderts prägende Architekturtheorie des Historismus, nicht an bestimmte sinnbeladene Muster gefesselt. Vielmehr bestand vollkommene Freiheit der Stilwahl. Daher ist die Architektur der Synagoge im 19. Jahrhundert geprägt von einer Auseinandersetzung um die Stil- und Traditionsfrage der Synagoge sowie von wechselnden Präferenzen bestimmter Stilformen zu verschiedenen Zeiten.

Auf diese Fragen soll im folgenden eingegangen werden. Während sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in der Phase beginnender Öffnung noch zurückhaltende, sparsam gegliederte Saalbauten in retardierenden, barocken oder klassizistischen Formen finden, oder Bauten mit profanen Stilformen, die unauffällig in die Straßenfassade eingepaßt

[42] Zur Gottesdienstreform s.: ELBOGEN 1931.

oder in Hinterhöfen angelegt sind[43], änderte sich dies allmählich in den 40er Jahren, zumindest in den Großstädten.

Zwei frühe und bedeutende Synagogengroßbauten in romanischem Formenrepertoire, die stilbildend und vorbildhaft für den Synagogenbau in den folgenden Jahrzehnten waren, sind die Synagogen in Dresden (1838–1840) von Gottfried Semper und in Kassel (1836–1839) von Albert Rosengarten, auf die hier exemplarisch eingegangen werden soll.[44]

In Bezug auf die Stilwahl argumentierten beide Architekten gemäß der zeitgenössischen, historistischen Architekturauffassung. Sie trafen aus der Palette der ihnen zur Verfügung stehenden Baustile die Wahl für den romanischen Stil und rechtfertigten diesen mit ausführlicher Begründung auf theoretischer und ästhetischer Grundlage.[45] Beide lehnten die Gotik als Baustil für eine Synagoge ab. Rosengarten, weil sie als christlicher Kirchenstil assoziativ belegt ist, Semper aus ästhetisch-theoretischen Gründen, die die Gotik

---

43 Vgl. ROSENAU 1963.

44 In beiden Fällen handelte es sich um stattliche jüdische Gemeinden, die sich um einen repräsentativen Synagogenbau bemühten, und um Architekten, die für die Interessen der Gemeinden und die Problematik der Minderheit sensibel waren. Rosengarten war selbst Mitglied der jüdischen Gemeinde Kassels und Semper Stararchitekt in Dresden, der sich als revolutionärer Demokrat aus politischen Gründen für den Auftrag der jüdischen Gemeinde verwandt haben mochte.
Es soll hier nicht unterschlagen werden, daß die Bauvoraussetzungen, die aktuell-politisch-rechtliche Situation in den Gemeinden, sehr unterschiedlich waren und jedes der beiden Bauvorhaben ein eigenes geschlossenes Projekt in der lokalen Situation bildete. Hier, in diesem Zusammenhang ist von Wichtigkeit, daß ihre Gemeinsamkeiten zur selben Zeit stilbildende Auswirkungen auf die Synagogenbauten seit den 40er Jahren hatten. Zu Semper: ESCHWEGE 1980, S. 39.

45 Hammer-Schenk zeichnet die theoretischen Überlegungen Rosengartens und Sempers ausführlich nach u. arbeitet die Stellungnahmen bezugsetzend auf. Zu Dresden s. HAMMER-SCHENK 1981, S. 130–146, zu Kassel s. S. 101–110.

als „vollendeten" Stil, d.h. als überholt beurteilen.[46] Beide lehnten auch den ägyptischen Stil ab, als für ein jüdisches Gotteshaus zu 'fremdländisch' und wählten antithetisch dazu romanische Formen für einen nationalen Stil, der die gemeinsame abendländische Tradition von Juden und Christen anschaulich werden lasse und sich aus dieser heraus als passend legitimiere und darüber hinaus den ästhetischen Ansprüchen in hohem Maße gerecht werde.
Die Nähe zum christlichen Sakralbau war ohne Zweifel wichtig, während die gemeinsame Bautradition lediglich die nötige historische Legitimation bildete.

Die Kasseler Synagoge war der erste große jüdische Kultbau in Deutschland, der das Formenrepertoire christlicher Kirchen - wenn auch in anderer Anordnung - übernahm, und darin sofort als ein Sakralbau identifiziert wurde. Er hatte als sog. 'Rundbogenstil' in seiner angleichenden Grundstruktur großen Einfluß auf den Synagogenbau der folgenden Zeit.

Auch Semper benutzte den romanischen Stil bewußt als Integrationsfaktor für die jüdische Minderheit.[47] Allerdings verlieh Semper den neoromanischen Formen des Außenbaus seiner Synagoge dezente orientalische Anklänge. Den Innenraum stattete er ganz in orientalischem, maurischem Dekor aus und handelte damit ganz entsprechend den Forderungen seiner evolutionären Architekturtheorie. Im Un-

---

46 Semper, Gottfried, Über den Bau evangelischer Kirchen, in: Kleine Schriften, Leipzig, 1945, in: HAMMER-SCHENK 1981, S. 139 ff.
Die Gotik als Stilform für die Synagoge wurde im 19. Jh. meist abgelehnt. Die romantisierende Überhöhung und Vereinnahmung der Gotik als Kirchenstil und christlicher Nationalstil machte die Übernahme für die Synagoge problematisch. Aufgrund ihrer besonderen Eignung für erhabene Sakralräume u. ihres pathetischen Effektes wurde die Gotik zwar auch von jüdischen Architekten und Bauherren geschätzt und es gab auch Synagogen in neugotischem Stil, allerdings war ihr Anteil sehr gering. S. z.B. die Stellungnahme von FLEISCHER 1884 u. GRUNWALD 1901.

47 Zu Sempers Stilwahl s.: G. Semper: Über Baustile. Ein Vortrag, in Zürich 1869, S. 11 in: KÜNZL 1984, S. 179 u. all. S. 178 ff.

terschied zu Rosengarten gab Semper der orientalischen Herkunft der Juden Ausdruck, um damit ihre Eigenständigkeit gegenüber den christlichen Konfessionen zu betonen, ohne ihnen aber ihr Deutschtum abzusprechen und ohne den Kultbau fremdartig im Stadtbild auffallen zu lassen.

Die Dresdener Synagoge ist die erste Groß-Synagoge mit einer einheitlichen orientalischen Innenausstattung. Sie übte darin starken Einfluß auf die späteren orientalischen Großstadtsynagogen der Jahrhundertmitte aus.

Beiden Architekten ging es darum, in organischer Verbindung zu dem christlichen Formenrepertoire einen Stil zu finden, der integrativ und emanzipativ für die immer noch nicht akzeptierte jüdische Minderheit wirksam war.

Schon bei diesen beiden frühen Großbauten deutete sich jene Polarität von Orientalisierung einerseits und Romanisierung bzw. 'Verkirchlichung' andererseits an, die seit der Jahrhundertmitte die Stilfrage im Synagogenbau bestimmte.

Als exotische Modeerscheinung für Pavillons, Orangerien, Gartenanlagen etc. und als kostbarer Zierstil hatten maurische Formen seit dem 18. Jahrhundert Eingang in fast alle Bereiche der bildenden Kunst.[48]

Für den Architekten boten sie ein reiches Angebot an Farben und phantastischen Formen, in denen er sein ganzes Können zeigen konnte.

Zunächst der ägyptische Stil und, diesen seit der Jahrhundertmitte ablösend, der maurische Stil waren als orientalische Remineszenzen beliebte Stilformen für Synagogenneubauten.

Für die Juden begründete sich die breite Verwendung des maurischen Stils im Synagogenbau in dem Wunsch, sich eindeutig von christlich belegten Formen abzusetzen und selbstbewußt einer jüdischen Identität Ausdruck zu verleihen.

---

[48] Ausführlicher zu den exotischen Moden des 18. u. 19. Jhs. s. KÜNZL 1984, S. 82 ff. u. BANDMANN 1962.

Dabei stand eine allgemeine Charakterisierung der orientalischen Abkunft im Vordergrund.[49] Differenzierte Bezüge und Vorbilder, eine wissenschaftliche, historische oder theologische Begründung und Identifikation waren nicht gesucht. Es handelte sich immer um kreative Mischstile - phantasievolle Kombinationen von exotischen und europäischen Einzelformen - mit dem Interesse an orientalischer Prägung überhaupt.[50]

Den Anstoß zu einer einheitlichen Verwendung des orientalischen Stils, nicht nur im Innen- sondern auch im Außenbau, hatte die Innenausstattung von Sempers Synagoge in Dresden 1840 gegeben.[51] Besonders in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts entstand eine Reihe von aufwendigen Großstadtsynagogen in orientalischem Stil.[52] Deutlich ist eine Steigerung der fremden Formen in Farbigkeit und Dekor des Mauerwerks, in Zierformen und Kuppeln. Den Höhepunkt bildet wohl die Berliner Synagoge in der Oranienburger Straße (1859-66, E. Knoblauch), damals die größte und teuerste Synagoge Deutschlands. In Berlin, mit der größten deutschen jüdischen Gemeinde und als Hochburg liberaler Rabbiner und Reformer, wurde damit ein Symbol der formalen Gleichberechtigung der Juden in Preußen gesetzt.[53]

---

49 KÜNZL 1984 belegt dies an vielen Beispielen.

50 Die Terminologie 'orientalisch' o. 'maurisch' ist hier undifferenziert, wird hier aber dennoch und bewußt benutzt, da es sich immer um Kombinationen u. Zusammensetzungen verschiedener nicht-europäischer Architekturformen handelte (islam., byzantin., ägypt., indisch etc.), eine differenzierte Benennung also immer anhand einer exakten Formenanalyse erfolgen müßte. Da die Benennung aber dem Sinn und der Funktion der Architekturformen - ein schönes, orientalisch anmutendes Gebäude zu verkörpern - gerecht wird, rechtfertigt sie sich.

51 1855 schuf sein Schüler Otto Simonson in Leipzig eine große Synagoge mit dezenten orientalischen Außenformen.

52 Z.B. Stuttgart 1861, Köln-Glockengasse 1861, Wiesbaden 1869, Nürnberg 1874.

53 HAMMER-SCHENK 1981, S. 284 ff.
ausführlicher zu Berlin vgl. HAMMER-SCHENK 1983.

Die Synagoge bekam hier, in den Großstädten mit großen, wohlhabenden und aktiven Gemeinden, eine neue Funktion, die über den eigentlichen, den kultischen Zweck hinausgeht: sie wurde zum Mittel der Selbstdarstellung der Gemeinde. Hier artikulierte sich der Wunsch, ein Zeichen der Eigenständigkeit zu setzen, das Versammlungshaus deutlich vom christlichen Sakralbau abzuheben und die erreichte Stellung in der Gesellschaft sichtbar zu dokumentieren.

Der Umstrukturierungsprozeß von der traditionellen, nach Zünften gegliederten agrarischen Gesellschaft zur modernen, kapitalistischen und urbanen Industriegesellschaft hatte zunächst die mit den neuen Verhältnissen vertrauten Juden begünstigt, so daß die Zeit der Hochindustrialisierung und wirtschaftlichen Blüte in der Mitte des 19. Jahrhunderts für die Juden die Zeit der geringsten Repressionen und der größten wirtschaftlichen Kraft war. Die großen maurischen Synagogen, in denen sich das Bedürfnis vieler Stadtgemeinden artikuliert, den Stolz auf ihre erreichte wirtschaftliche Position repräsentativ kundzutun, sind charakteristischer Ausdruck dieser Phase der Stabilität und Prosperität. Zudem schuf das starke Ansteigen der jüdischen Bevölkerung in den großen Städten, bedingt durch den überproportionalen Zuzug aus den Landgemeinden, die Notwendigkeit neuer, größerer Bethäuser.

Die großen orientalischen Stadtsynagogen lieferten die Juden allerdings dem permanent bestehenden Vorurteil der Andersartigkeit und Fremdheit aus. Dem eigentlichen Ziel, als Glaubensgruppe gleichberechtigt in der Gesellschaft integriert und anerkannt zu sein, lief diese Architektur zuwider, insbesondere im Hinblick auf die zunehmende nationale, völkisch-rassische Orientierung des deutschen Volkes in der wirtschaftlichen Krise und den folgenden antijüdischen Kampagnen der 70er Jahre.

Hammer-Schenk analysiert den Komplex von Erwartungen und Zielen für die Stilwahl einerseits und deren uner-

wartete Auswirkungen andererseits und charakterisiert ihn als einen „historisch-psychologischen Prozeß, der dialektisch abläuft".[54] „aufwendige Bauformen weckten erneut das Mißtrauen der Umwelt und führten zu Einschränkungen, die wiederum neue Formen der architektonischen Repräsentation bedingten".[55] Dieser „dialektische Prozeß von Freiheit und Unterdrückung"[56], dem die Synagogenbaukunst unterlag, prägte sich besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus.

Als Reaktion auf die unvorhergesehene, separierende Wirkung dieser orientalischen Synagogen entstanden seit den 60er Jahren monumentale, freistehende Synagogen in romanischen Formen, die kaum von den zeitgenössischen neoromanischen Kirchenbauten zu unterscheiden waren.

Vorreiter dieser Gegenbewegung war Edwin Oppler, der einer der ersten und wenigen jüdischen Architekten war und sich auf den Synagogenbau spezialisiert hatte.[57] Sein Bestreben war die Angleichung des synagogalen Stils an die heimische und zur Zeit übliche Bauweise[58], eine Architektur maximal möglicher Anpassung, die dem Integrationsstreben der Juden förderlich war. Seine theoretische Begründung der neoromanischen Stilwahl stützte er auf die historische und nationale Tradition der Juden, dabei stellte er die Betonung des Nationalen, d.h. des uneingeschränkten Deutschtums der Juden in den Mittelpunkt. Orientalische Formen lehnte er aufgrund dessen und aufgrund ihrer iso-

---

54 HAMMER-SCHENK 1981, S. 74.
Krinsky subsumiert die Situation: "The synagogue can be used as a literary setting for the Jews' own conflicts over integration and separation."
KRINSKY 1985, S. 104.

55 HAMMER-SCHENK 1981, S. 323.

56 Ders. S. 12.

57 Sein Bauhandbuch gibt in dem Kapitel „Synagogen und jüdische Begräbnisplätze", S. 270-282, zum ersten Mal eine systematische und detaillierte Bauanleitung für den jüdischen Sakralbau: OPPLER 1884.

58 Ders. S. 278.

lierenden Wirkung ab. Im Unterschied zu den Synagogen im Rundbogenstil nach dem Typ Rosengartens (Kassel), welche zwar einen sakralen Charakter signalisierten, aber eine völlige Angleichung der Gesamtanlage an den Kirchenbau vermieden, provozierte Oppler diese Angleichung: durch eine kathedralenähnliche Anlage des gesamten Baukörpers, die sich an die großen deutschen Kaiserdome des 12. Jahrhunderts anlehnte, und durch subtil eingesetzte gotische Züge innerhalb des romanisierenden Formenrepertoires.[59] Im Sinne einer Konfessionalisierung des Judentums suchte er eine maximal angeglichene Parallelform zum Kirchenbau zu entwickeln.[60]

Durch die Wirtschaftskrise seit 1873 und die rassistische Ideologisierung des Antisemitismus hatte sich seit den 70er Jahren die politische Lage zugespitzt[61], so daß bezeichnenderweise anachronistisch zu den Entwurfsdaten der ersten neoromanischen Synagogen Opplers in den 60er Jahren sich dieser Typus kirchenähnlicher Großbauten erst in den 80er Jahren und später durchsetzte.[62]

Diese Großstadtsynagogen des ausgehenden 19. Jahrhunderts präsentierten sich selbstbewußt, d.h. freistehend und

---

59 Z.B. die großen Fensterrosen und die starke Durchbrechung der Wand.
Opplers Synagogen: Hannover 1864-70, Breslau 1865-72, Nürnberg-Projekt 1865-68, München-Projekt 1872 u.a. - Hameln, Schweidnitz, Bleicherode.
Vgl. auch HAMMER-SCHENK 1981, S. 209-211.

60 Opplers Bekundung und Betonung nationaler Treue entsprach der Nationalbegeisterung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland allgemein.

61 Z.B. Berliner Antisemitismusstreit 1879.
Das programmatische Vorgehen gegen den Liberalismus und die Unterstützung des Kulturkampfes, der Kirche und ihrer Ordnungsfunktion zugunsten der traditionellen, obrigkeitskonformen Werte traf zudem besonders die jüdischen Bürger.
S. dazu die Forschungsthesen von Rürup und Jochmann in STRAUSS/KAMPE 1988, S. 88-142.

62 Bspe.: München 1887, Köln Roonstr. 1895, Königsberg 1896, Straßburg 1898, Düsseldorf 1904, Mülheim/R. 1907 etc.
S. HAMMER-SCHENK 1981, S. 213.

monumental die Umgebung beherrschend wie ein Kirchenbau, und nicht in einer Häuserzeile oder im Hinterhof versteckt wie noch vor zwei Generationen. Die Kuppel über dem Zentralbau, oft mit Zeltdach wie spätromanische Vierungstürme, wurde archetypisch für den Synagogenbau. Sie wurde von und seit Oppler symbolhaft mit dieser Funktion als Pendant zu den Glockentürmen der Kirche belegt.[63] Ausdruck der Monumentalität waren auch das hohe Giebelfeld über den Eingangsportalen im Westen, das eine große Fensterrose trug, sowie die beiden flankierenden Türme, deren Nähe zu den bekannten romanischen Westwerkanlagen Assoziationen sowohl zu monumentaler Erhabenheit als auch zu christlichen Vorbildern und Formen hervorriefen.
Die Angleichung an christliche Sakralformen bestimmte die synagogale Architektur bis in das 20. Jahrhundert hinein.[64] Die beschriebene repräsentative Einheit von zentrierter Anlage mit überragender Kuppel, Giebelfassade und flankierenden Türmen war vor der Jahrhundertwende nahezu eine Standardform.

Dies änderte sich mit dem Umbruch in der Architektur um 1900, der auch die Synagogenarchitektur erfaßte. Die Krise und die Überwindung des Historismus mußte in der Synagogenarchitektur eine umso intensivere Auswirkung haben, da nun zum ersten Mal die Chance bestand, sich aus den Fesseln des mit bestimmten Bedeutungsinhalten belegten, herkömmlichen Formenrepertoires zu lösen und eine eigene, 'jüdische' Architektursprache zu entwickeln. Zudem fiel die Neuorientierung in der Architekturfrage zeitlich mit Reform- und Reflexionsprozessen innerhalb des

63 OPPLER 1884, S. 278.

64 S. z.B. die Synagogenbauten des jüdischen Architektenbüros Cremer & Wolffenstein (Posen 1907, Dessau 1909) und die von Joseph Kleesattel (Düsseldorf 1904, Mülheim 1907). Beide hatten sich auch erfolgreich am Wettbewerb für die Essener Synagoge beteiligt.

Judentums zusammen, welche die Architektur entscheidend beeinflußten.

Die unverändert fehlende gesellschaftliche Gleichberechtigung und der Druck des Antisemitismus, der viele zum Übertritt zum Christentum bewog zum einen und zum anderen die wachsende religiöse Gleichgültigkeit stellten große Probleme für den religiösen Bestand des Judentums dar. Die Probleme gaben Anlaß zu Selbstreflexion und zu Reformierungsgedanken hinsichtlich einer Reaktivierung des jüdischen Glaubens- und Gemeindelebens.
Die daraus folgende Besinnung auf jüdische Tradition, Eigenart und Kultur sowie deren Förderung und Betonung hatten entscheidenden Einfluß auf die Konzeption der Baumaßnahmen zu Beginn des Jahrhunderts. Die Erforschung und Kenntnis der antiken palästinensischen und polnischen Synagogen aus archäologischen Funden und Berichten brachte einen reichen Fundus an Anregungen, die in den avantgardistischen Projekten wie Essen aufgegriffen und umgesetzt wurden.

Zudem ist eine allgemeine Abkehr von der Angleichung an christliche Baumuster und von der kanonisierten Fassadengestaltung festzustellen. Vielmehr trat vereinzelt eine neuerliche Neigung zu orientalischen Anklängen auf. Diese Konzeptionen sowie die bevorzugte Anlage der Synagogen als Gemeindezentren sind als Gegenreaktion auf die vorhergehende Phase der neoromanischen Großbauten des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

Die Kuppel, seit Oppler Wahrzeichen der Synagoge, blieb nicht nur weiterhin im Außenbau betont, sondern wurde tendenziell sogar zum dominanten Bauglied monumentalisiert, wie die Rotunden von Mainz (1912) Regensburg (1912) und Offenbach (1916) zeigen.

In der Wahl der Bauformen und Gestaltungselemente sind deutlich bestimmte Präferenzen zu erkennen: Während in der Vielzahl der zur Verfügung stehenden Bauformen

der reine Jugendstil mit seinen zierlichen, zurückhaltenden Formen kaum Verwendung fand[65], wurden die wuchtigen Formen des von der Chicago-Schule beeinflußten Monumentalstils aufgrund ihrer repräsentativen Wirkung bevorzugt.[66]
Auf der anderen Seite ist seit ca. 1912 eine Tendenz zu schlichten, barock-klassizistischen Anlagen[67] festzustellen.

Bezeichnend ist, daß nicht nur die allgemeine Neigung zur Monumentalität der zeitgenössischen Architekturvorstellung entsprach, sondern auch die neoklassizistische Tendenz analog zur Architekturentwicklung seit ca. 1910 verlief. In der Verarbeitung der neuen Impulse und Gestaltungsfreiheiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgte die synagogale Architektur also ganz den Strömungen der Zeit.

Der Überblick über die Tradition des Synagogenbaus zeigt die auffällige Abhängigkeit der synagogalen Architektur von den jeweiligen zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen. Es wird deutlich, daß sich die synagogale Architektur seit der Emanzipationszeit der Juden weitgehend in der Polarität von Orientalisierung und Romanisierung, d.h. Verkirchlichung, bewegte und diese erst mit dem Abwerfen der historistischen Architekturtheorie im 20. Jahrhundert langsam ihre Relevanz verlor.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sich zum ersten Mal Ansätze, die die Architektur der Synagoge über ihre demonstrative Funktion hinaus begriffen: nicht aus dem Blickwinkel des nicht-jüdischen Rezipienten, sondern aus der jüdischen Selbstreflexion.

---

65 Das mag auch daran liegen, daß er im allgemeinen auf den Profanbau beschränkt blieb. Bsp.: Berlin, Münchener Straße 1910.

66 Vgl. Detmold 1907, Darmstadt 1906, bzw. Bamberg 1910, Frankfurt/M. 1907 und Frankfurt/M. 1910 etc.

67 Vgl. Görlitz (1911), Mainz (1912), Wilhelmshaven (1915), Offenbach (1916).

Die Synagogen-Architektur dieser Zeit war eine direkte Re-Aktion auf die jüdischen Kultbauten des vergangenen Jahrhunderts. Essen ist als ein Protagonist dieser Entwicklung einer modernen, eigenständigen Synagogenbaukunst zu sehen, wie im Einzelnen zu zeigen sein wird.

1.2 DIE HISTORISCH-SITUATIVEN VORAUSSETZUNGEN

1.2.1 Die Stadt Essen

Die Entwicklung der Stadt Essen ist repräsentativ für die einer typischen industriellen Großstadt. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Essen eine bergische Kleinstadt mit weniger als 4000 Einwohnern. Die Phase der ersten Hochindustrialisierung führte in Essen, wie auch in den benachbarten Ruhrgebietsstädten, zu einer Bevölkerungsexplosion, die die Einwohnerzahl von ca. 10.000 zur Jahrhundertmitte auf das Fünffache bis 1870 ansteigen ließ.[68] Die Entwicklung Essens zur Industriemetropole ist unlösbar mit dem Namen Krupp verknüpft. Die Firma war tragender wirtschaftlicher und politischer Faktor Essens und beherrschte den regionalen Arbeitsmarkt.

Zur Planungs- und Erbauungszeit der Synagoge, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, stellt sich die Situation der Stadt Essen und ihrer jüdischen Gemeinde wie folgt dar:
Das Wilhelminische Deutschland war auf dem Höhepunkt seiner Macht. Die Phase der wirtschaftlichen Depression war seit der Mitte der 90er Jahre einem stabilen Zustand der Hochindustrialisierung und der allgemeinen Prosperität gewichen. Essen war eines der führenden Industriezentren

---

[68] HUDDE 1922/23.

Deutschlands.[69] Die enorme wirtschaftliche Aufschwungsphase schlug sich u.a. in einer starken Expansion der Bevölkerung und des Stadtgebietes nieder. Das Stadtbild veränderte sich stark:
Die Innenstadt verlor ihre bergische, kleinstädtisch-gewerbliche Struktur und zeigte nun eine großstädtische Prägung. Das Stadtgebiet - mit ca. 300.000 Einwohnern im Jahre 1911[70] - hatte sich in die eingemeindeten Stadtteile des Westens und Südens ausgedehnt.

Die Heimatführer, Stadtportraits und ähnliche Monographien dieser Zeit weisen mit Stolz auf die zahlreichen neuen Gebäude hin, die zu Beginn des Jahrhunderts als Repräsentativbauten in einer Art Bauboom entstanden. Sie dokumentieren den Stolz der Stadtväter und Bürger auf ihre Stadt, deren mächtigen Aufstieg und deren Entwicklung „aus Rauch und Staub zur Kulturstadt und modernen Wohnstadt".[71]

Die zentrale Lage der Gußstahlfabrik im Stadtgebiet sowie die Vielzahl der strukturellen und sozialen Probleme, die die industrielle Revolution mit sich gebracht hatte, stellte die Stadt Essen vor die typischen Schwierigkeiten einer expandierenden Industriestadt, wenn auch die paternalistische Fürsorgepolitik Krupps diese Probleme nicht in dem Maße auftreten ließ wie in anderen Industriestädten.[72]

Aufgrund der sozialen Befriedungspolitik Krupps konnte die SPD erst seit der Jahrhundertwende an Boden gewinnen. Essen war eine Hochburg des katholischen Zentrums

---

69 EVZ v. 20.6.1913: Essens Entwicklung 1888 bis 1913: die Zahl der Arbeiter und die Förderungsmenge im Steinkohlenbergbau hatten sich von 1888 bis 1911 je verdoppelt und war im weiteren Anstieg begriffen.

70 STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN 1912, Tab.6, S. 5.

71 STADTFÜHRER ESSEN 1914.

72 Man denke an das ausgeprägte Arbeitersiedlungswesen Krupps; s. u.a. Hermann Sturm, Fabrikarchitektur, Villa, Arbeitersiedlung, München 1977, S. 133 ff: Das System der Kruppschen Arbeitersiedlung in Essen.

im Dualismus mit den Nationalen, bis sich seit 1908 die SPD auf Kosten nationaler Stimmen im Rat der Stadt etablieren und ausweiten konnte.[73]

Die Ursache für eine relativ entspannte politische und soziale Situation lag zum einen in der anhaltenden konjunkturellen Aufwärtsbewegung und zum anderen, jedenfalls zu einem großen Teil, in der Ära der liberalen Politik des Oberbürgermeisters Erich Zweigert.[74]

Mit einer kompetenten und weitsichtigen Stadtverwaltung, die sich, auf Liberalität und Pragmatismus gestützt, auch gegen die nationalen Eliten für Innovationen einsetzte,[75] stellte Zweigert die Weichen, die die Stadt von der reinen Industriestadt zu einer annehmbaren Wohn- und Kulturstadt und zu einem der bedeutendsten Wirtschaftszentren werden ließen.[76] Seine Bemühungen um die Schlichtung der Arbeiterfrage,[77] seine Sozialpolitik, vor allem aber die grundsätzliche Betonung der Sachgesetzlichkeit in seiner Verwaltung, schufen ein liberales Klima in der Stadtpolitik, das auch unter seinem Nachfolger Holle (1906–1918) bis in den Ersten Weltkrieg hinein Bestand hatte.[78]

Die Tatsache, daß auch vier jüdische Bürger als Stadtverordnete im Rat der Stadt saßen, wo in anderen Städten jüdische Bürger von höheren, öffentlichen Ämtern quasi ausgeschlossen waren, bestätigt dies.

---

73 BAJOHR 1988, S. 26.

74 Amtszeit 1886 - 1906.

75 BAJOHR, 1988, S. 203.

76 Durch den Ausbau der Infrastruktur, geschickte Boden- und Bebauungspolitik, Eingemeindungen, Dialog und Ansiedlung wirtschaftlicher Vereinigungen wurde der Wohn- und Freizeitwert als auch die wirtschaftliche Stellung der Stadt erhöht. Vgl. EVZ v. 20.6.1913.

77 CHRONIK ESSEN 1904, S. 23 auch BAJOHR 1988, S. 201 ff.

78 Wenn sich auch nach 1906 bzw. 1908 die politische Situation im Rat der Stadt zugunsten der SPD verschob, so änderte sich nichts an dem Klima der grundsätzlichen Toleranz und Spannungsfreiheit. BAJOHR 1988, S. 196 ff.

1.2.2 Die jüdische Gemeinde in Essen

1.2.2.1 Geschichte und Sozialstruktur

Erstmals urkundlich erwähnt werden Juden in Essen 1291.[79] Sie bewohnten als sogenannte Schutzjuden der Landesherrin, der Fürstäbtissin des Stiftes Essens, eine Judengasse innerhalb der Stadtmauern. Die Geschichte der Juden in Stadt und Stift Essen, die nur sehr lückenhaft archivalisch überliefert ist, hat der erste Rabbiner der Essener Synagogengemeinde, Salomon Samuel, zusammengetragen.[80] Sie stellt sich im allgemeinen genauso dar, wie die Geschichte der Juden in anderen deutschen Kleinstädten: zeitlich begrenzte Niederlassungsrechte, Aufenthaltsverbote, Vertreibungen und Pogrome, Privilegien, Abgaben und Geleitbriefe als Schutzjuden der Landesherrin usw.

Die Quellen für das 19. Jahrhundert sind ausführlicher, denn seit 1823 unterlagen die Juden Essens der Meldepflicht aller Geburts-, Heirats- und Sterbefälle; somit bestand ein amtliches Personenregister.[81]

In vor- und frühindustrieller Zeit handelte es sich, dem provinziellen Charakter der Stadt entsprechend, um eine kleine jüdische Gemeinde,[82] die aber im Verhältnis zur Gesamtzahl der Einwohner immerhin 3 % der Essener Bevölkerung ausmachte.[83] Gemäß dem industrialisierungsbedingten starken Bevölkerungszuwachs seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts nahm auch die Größe der Gemeinde rasch zu. Anzumerken ist allerdings, daß der enorme Zuwachs der Juden in Essen schon vor den Vierziger Jahren

79 SCHRÖTER 1980, S. 26.

80 SAMUEL 1905 u. SAMUEL 1913.

81 SCHRÖTER 1980, S. 31.

82 Z.Zt. der Weihe der ersten Synagoge in der II. Weberstraße, 1808, umfaßte sie 20 Familien, ca. 120–140 Personen. SCHRÖTER 1980 S. 59.

83 HUDDE 1922/3, Tab. 21 u. 22. S. 116 f.; STAT. JAHRBUCH ESSEN 1912, Tab. 12. S. 7.

lag und auch der zweite große Zuzug von Arbeitskräften in der Hochkonjunktur der 90er Jahre sich nicht auf die Größe der jüdischen Gemeinde auswirkte.[84] 1890 machte die jüdische Bevölkerung rund 1,5 %, 1910 jedoch nurmehr 0,94 % der Essener Einwohnerschaft aus;[85] wie allgemein im Wilhelminischen Kaiserreich war auch in Essen der jüdische Bevölkerungsanteil im Rückgang begriffen, im Gegensatz zur Gesamtbevölkerung. Die Juden gehörten im allgemeinen nicht der Industriearbeiterschaft an.[86] Bessere Handels- und Ausbildungsmöglichkeiten für die Kinder waren die Hauptgründe für den Zuzug in die Stadt.

Die Essener Juden waren überwiegend kaufmännisch tätig.[87] Die Personenbestandsaufnahme des Land- und Stadtkreises Essen von 1911/12 weist eine Konzentration der jüdischen Bürger in der Stadtmitte - Essen Altstadt - auf.[88] Die Tatsache, daß hier ca. 80 % der zum Stadtkreis gehörenden jüdischen Bürger wohnten, während der Judenanteil im Kruppschen Industriearbeiterstadtteil Altendorf nur sehr gering war, bestätigt indirekt die Feststellung, daß die Industrie keine besondere Bedeutung für die Berufsstruktur der Juden in Essen hatte, wohl aber der Handel in den Geschäftsbereichen der Innenstadt.[89] Die wachsende Anzahl jüdischer Bürger im expandierenden, gutbürgerlichen Stadtteil Rüttenscheid läßt den Rückschluß auf eine im allge-

---

84 Ebd.

85 STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN 1912, Tab. 12., S. 7.

86 Zur Sozialgeschichte der Juden in Deutschland allgemein vgl. RICHARZ 1979 und TOURY 1977.

87 SCHRÖTER 1980 S. 34 u. Tab. S. 323 ff.

88 STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN 1912, Tab. 13, S. 8

89 Aus der Personenbestandsaufnahme der Essener Bevölkerung in den verschiedenen Stadtteilen 1911/12 im Statistischen Jahrbuch a.a.O. Tab. 13, S. 8, ergibt sich ein durchschnittlicher jüdischer Bevölkerungsanteil von 0,9 %. Im Bezirk 'Altstadt' liegt er bei 1,8 %, in Rüttenscheid bei 1,13 % - dagegen in Altendorf bei 0,15 % und in den umliegenden Landgemeinden ebenfalls nur bei 0,2 %.

meinen gut situierte jüdische Gemeinde in Essen zu.[90] Bemerkenswert ist der extrem hohe Anteil jüdischer Rentiers in Essen.[91] Dies bestätigt das Bild einer relativ wohlhabenden Judenschaft in Essen. Essen nimmt hier eine Ausnahmestellung ein, insbesondere im Vergleich zur jüdischen Sozialstruktur der benachbarten Ruhrgebietsstädte und anderer Industriestädte.

Seit den 90er Jahren büßten die Juden ihre führende wirtschaftliche Stellung allgemein in Deutschland ein, da ihr Protagonismus im Einzelhandelsgewerbe nun zunehmend Konkurrenz aus dem nicht-jüdischen Mittelstand bekam und die Tendenz zum Großbetrieb und zum Warenhaus vor allem die überwiegend im Handel tätige, jüdische Bevölkerungsgruppe traf.[92] Auch diese allgemeine Strukturveränderung läßt sich für Essen nicht ohne weiteres bestätigen; Juden hatten weiterhin eine führende Stellung im Handel, insbesondere in der Konfektionsbranche.[93] Die Be-

---

90 Schröter ordnet sie „insgesamt gesehen, zum gehobenen Mittelstand." SCHRÖTER 1980, S. 34.

91 SEGALL 1912, S. 63-65.
Kennzeichnend für die Industriestädte des Ruhrgebiets ist eine durchweg überdurchschnittlich hohe Quote jüdischer Bürger im Sektor Handel u. Verkehr: rund zwei Drittel der jüdischen Bevölkerung sind im Handel tätig; dagegen arbeitet die Gesamtbevölkerung zu mehr als 2/3 in der Industrie. Der Bedarf der jungen Industriestädte an Infrastruktur und Handelsprodukten läßt gerade diesen Sektor expandieren. Der Zuzug der traditionell vorwiegend im Handel tätigen Juden deckt diesen Bedarf. Diese Erwerbsstruktur der jüdischen Bürger gilt in Essen nur bedingt. Zwar überwiegt auch hier die Anzahl der kaufmännisch tätigen Juden (= 35 %), der Anteil der sog. „beruflosen Selbständigen", die von ihrem Vermögen leben (S. 64) ist allerdings ebenso hoch (37,5 %): Danach muß man von einer breiten Gruppe vermögender Rentiers in Essen ausgehen. Dem kommt umso mehr Bedeutung zu als Essen die Stadt mit dem zweithöchsten Anteil an „berufslosen selbständigen" jüdischen Bürgern in ganz Deutschland ist und die Rentiers in den gleichermaßen industriell strukturierten Nachbarstädten anzahlmäßig kaum eine Rolle spielen (ca. 8 %).

92 SEGALL 1912. Vgl. auch PRINZ 1984.

93 Man denke an Gustav Blum, Grundmann, Schuhe Samson, die als Loosen, Boecker und Grüterich auch nach der 'Arisierung' bis in jüngste Zeit führende Betriebe sind.

stätigung der Liquidität der Gemeinde durch Oberbürgermeister Zweigert, der „die Leistungsfähigkeit der Synagogengemeinde als vollauf gewährleistet" beurkundet,[94] zeigt, daß es sich um eine, insgesamt gesehen, wohlhabende Gemeinde handelte. Man kann allerdings keineswegs von einer sozial homogenen Gruppe der Essener Juden ausgehen, sondern muß ein weit gefächertes Feld vom Großkapital bis zum Trödelhändler oder der sozialen Randgruppe der Ostjuden zugrundelegen.

1.2.2.2 Problemfelder Ostjuden und Antisemitismus

Die Struktur der Gemeinde begann sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu verändern. Infolge der Pogromwelle in Rußland seit 1881 flüchteten bis 1914 jährlich ca. 109.000 Juden aus dem Osten nach Deutschland, die meisten mit dem Ziel der Auswanderung nach Amerika.[95]

Die Zahl derer, die in Deutschland bleiben mußten oder durften, erhöhte sich jährlich.[96] Der Zuzug ging besonders in die Großstädte, insbesondere nach Berlin.

Ins Ruhrgebiet kamen viele Ostjuden als Fabrikarbeiter erst während des Ersten Weltkrieges. In Essen schätzt Schröter die Zahl der sogenannten 'Ostjuden' auf ca. 500 - 600, allerdings ohne eine Jahresangabe zu nennen.[97]

---

94 HStAD, Buch 212.09.1, 22335, Bd. 7, S. 168, Antrag vom 7.5.1904 zur Genehmigung des Grundstückskaufs.

95 ADLER-RUDEL 1959, S. 21 ff: 2,7 Mio. verließen Europa.

96 Ebd. S. 21; differenzierteres Zahlenmaterial in: Information zur politischen Bildung, Heft 140, 1984, Hg.: Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn. So hielten sich schon vor dem Weltkrieg ca. 90.000 ausländische Juden in Deutschland auf und der Zuwachs hielt unvermindert an.

97 SCHRÖTER 1980, S. 35.
Nach ADLER-RUDEL 1959, S. 21 waren 1910 12,8 % aller Juden in Deutschland Ausländer; 1925 19,1 %.

Durch die ostjüdische Zuwanderung ergaben sich in den deutschen Städten erhebliche soziale und innerjüdische Spannungen. Diese bekamen durch die aufgrund des verlorenen Weltkrieges unvergleichbar starke Antisemitismuswelle in den Zwanziger Jahren besondere Brisanz.[98]

Auch in Essen taten sich Differenzen religiöser und sozialer Art auf zwischen dem alteingesessenen, assimilierten bürgerlichen Essener Judentum und den meist orthodox orientierten, strenggläubigen Ostjuden, die überwiegend mittellos und dem Proletariat zugehörig waren.[99] Das soziale Gefälle und die Angst vor einer Identifikation mit den fremden, nicht akzeptierten und nicht 'gesellschaftsfähigen' Ostjuden ließ die alteingesessenen Juden Abstand halten. Es war Gleichgültigkeit gegenüber den Glaubensgenossen, die das innerjüdische Verhältnis bestimmte. Das mag der Grund dafür sein, daß soziale Spannungen, die auch in Essen bestanden haben dürften, in den Quellen keinen Niederschlag fanden. Sie hatten auch auf die Planung der Synagoge keinen nachweisbaren Einfluß, da die assimilierte, liberale Großgemeinde zu der Zeit fraglos dominant war. Erst in den 20er Jahren finden sich eindeutige Hinweise auf Divergenzen innerhalb der Gemeinde in Essen.[100]

Analog zur sozialen Problematik der Ostjuden war auch das Problem des Antisemitismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Essen nicht so ausgeprägt wie in anderen Städten Deutschlands. Der Essener Rabbiner Samuel weist

98 ADLER-RUDEL 1959, S. 164-166.

99 SCHRÖTER 1980, S. 35 f.
In den jüdischen Nachbargemeinden Duisburg und Düsseldorf gab es schwerwiegende innerjüdische Kämpfe um Akzeptanz und Integration der ostjüdischen Gemeindemitglieder. Günter von Roden: Geschichte der Duisburger Juden, Duisburger Forschungen, 34. Bd., Teil I, Duisburg 1986, S. 97 ff., in: ebd. Max Eschelbacher: Die Synagogengemeinde in Düsseldorf 1904-1929 Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens der Synagoge, Düsseldorf 1929. In Essen hat es derartige Auseinandersetzungen nicht gegeben; von beiden Seiten bemühte man sich um eine Annäherung.

100 Vgl. dazu ZIMMERMANN 1988.

in seiner Gemeindechronik auf antisemitische Agitationen nur für das 19. Jahrhundert hin.[101]
Für die Zeit des Synagogen-Neubaus allerdings geben seine Chronik und andere Quellen keine derartig direkten Informationen, wenn auch einzelne Hinweise nachdenklich machen. So ist in der Festrede des Vorsitzenden des Festausschusses Abel der Appell an die „gemeinsame Arbeit zum Wohle des Ganzen" - „daß auch auf anderen Gebieten die trennende Schranke falle... "[102] als Hinweis auf einen latenten Antisemitismus zu werten. Öffentlich, d.h. in Organisationen, Zusammenschlüssen, Veranstaltungen, etc., finden sich keine Hinweise auf ein lebendiges antisemitisches Potential in Essen.[103] Fehlende Dokumente, Hinweise, Propaganda oder Agitationen sind jedoch keineswegs gleichbedeutend mit einem Fehlen von Antisemitismus, vielmehr muß man von einem atmosphärisch vorhandenen Antisemitismus ausgehen. Die Thematik entzieht sich allerdings, da weitgehend den alltäglichen Umgang betreffend, den archivalischen Quellen und bedarf daher einer breiter angelegten Untersuchung. Diese kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden und muß der Antisemitismusforschung überlassen bleiben.[104]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts d.h. vor dem Weltkrieg äußerte sich der Antisemitismus im allgemeinen nicht mehr als „Radauantisemitismus" wie in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, sondern war durch die rassistische Ideologisierung zum allgemeinen Konsum- und Kulturgut geworden.[105] Er hatte seine Effizienz latent in der Breitenwirkung der antisemitischen Verbände, insbesondere durch die Infiltration

101 SAMUEL 1913, S. 58, 59 u. 62.

102 RWA v. 26.9.1913.

103 Z.B. hatte der 1889 in Bochum stattfindende 'Deutsche Antisemitentag' lt. Schröter (S. 24) keine Auswirkung auf Essen.

104 Wie z.B. der Forschungsstelle 'Alte Synagoge' in Essen, wo man sich u.a. um Zeitzeugen bemüht.

105 S. GREIVE 1983, S. 75.
S. z.B. die populären Schriften J. Langbehns in der Kunsttheorie „Rembrandt als Erzieher", „Dürer als Führer".

über die Jugendverbände, wobei der Jugend- und Wandervogelbewegung und ihrem germanisch-völkischen Gedankengut eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukam.

In den Krisenjahren nach dem Ersten Weltkrieg zeichneten sich in dieser Hinsicht auch in Essen verstärkt antisemitische Tendenzen ab, die von seiten der jüdischen Jugend in den Zwanziger Jahren mit der Gründung rein jüdischer Jugendverbände wie des zionistischen Bundes „Blau-Weiß" oder des Sportvereins 'Hakoah'[106] beantwortet wurden.
Die selbstbewußte und starke jüdische Jugendbewegung ist Anzeichen für ein zunehmend kritisches Identitäts- und Problembewußtsein der jüdischen Jugend. Sie war die erste antiassimilatorische Reaktion auf die Situation des Judentums, während dagegen zur Planungs- und Erbauungszeit der Synagoge das Klima noch gänzlich von Fortschritts- und Lösungsoptimismus geprägt war. Die Essener Gemeinde war eine Hochburg des 'CV', eine starke Ortsgruppe mit engagierten Vertretern,[107] während „die Zionisten ... lange Jahre in Essen eine unbedeutende Minderheit" blieben und auch in den Zwanziger Jahren noch einflußlos waren.[108]

Für diese Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, d.h. vor den allgemein vom Antisemitismus geprägten Folgejahren des

---

106 SCHRÖTER 1980, S. 36, 190, 228.

107 Der „Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens" stellte in seiner Abwehrarbeit gegen den Antisemitismus das Deutschtum in den Mittelpunkt des jüdischen Selbstverständnisses. Er verfolgte damit, im Gegensatz zu den Zionisten, weiterhin optimistisch einen assimilatorischen Kurs.
Vgl. REINHARZ 1974 u. Arnold Pancker: Zur Problematik einer jüdischen Abwehrstrategie in der deutschen Gesellschaft, in: MOSSE/PAUCKER 1976, S. 479-548.
Die Essener Rechtsanwälte Abel und Herzfeld engagierten sich seit 1903 für eine Ortsgruppe des CV in Essen, bauten diese auf und machten als deren Leiter und im Hauptvorstand des Rheinisch-Westfälischen Landesverbandes diesen zum größten Bezirk neben Berlin.
S.: Dr. Ernst Herzfeld in: RICHARZ 1979, S. 376.

108 Ders. S. 38.
Vgl. allg. KLINKENBERG 1963, S. 336 ff.

Krieges, gibt die allgemeine Akzeptanz und positive Resonanz auf den Synagogenbau in der Öffentlichkeit Zeugnis für ein entspanntes interreligiöses Verhältnis. Die ausführlichen und lobenden Beschreibungen in Presse und Stadtmonographien und die breite Anteilnahme der Bevölkerung bei den Weihe-Feierlichkeiten bekunden den Stolz der gesamten Essener Bürgerschaft auf den prächtigen Neubau, nicht nur den der jüdischen Gemeinde. Zudem stellt die Zustimmung des Stadtrates zur Veräußerung des wertvollen Grundstücks an die jüdische Gemeinde ein ausgesprochen entgegenkommendes Verhalten der Stadtpolitiker dar.

Die oben erwähnte Anzahl von jüdischen Stadtverordneten im Essener Rat, die bemerkenswert ist im Vergleich zu anderen Städten, sowie die Mitwirkung von meist akademisch ausgebildeten jüdischen Bürger in Arbeits- und Ehrenausschüssen trägt dem ebenso Rechnung.[109]

Jüdische Bürger engagierten sich vor allem im kulturellen Geschehen der Stadt.[110] Sie sicherten auf breiter Basis den Kulturbestand Essens und hatten dort ohne Zweifel eine Führungsrolle.[111] Die aktive Rolle der Juden innerhalb des öffentlichen städtischen Lebens ist kennzeichnend für die Situation in Essen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Im Vergleich zu anderen deutschen Städten, in denen der Ostjudenzuzug und der Antisemitismus schwerwiegende Probleme für die jüdischen Gemeinden darstellte, hatte die jüdische Gemeinde in Essen eine besonders charakteristische Position inne: es handelte sich um eine gut situierte Ge-

---

109 Ein Beispiel sei die Mitgliedschaft des Rabbiners der Gemeinde im Ehrenausschuß einer Ausstellung in den neuen Ausstellungshallen der Stadt: „Unsere Jugend" 1913.

110 S. dazu die umfangreiche Monographie Schröters mit vielen Einzelbeispielen: SCHRÖTER 1980.

111 Man beachte z.B. die Sammlungs- und Stiftertätigkeit der Familie Hirschland - und zahlreicher anderer jüdischer Bürger -, und deren finanzielles und ideelles Engagement für die Gründung des Museum Folkwang, dazu genauer: SCHRÖTER 1980, S. 175 f.

meinde mit ausgesprochen hohem Akkulturationsniveau und Ansehen.[112]

1.2.2.3 Gemeindeleben

Die Folgen dieses hohen Assimilationsgrades kommen in den Klagen des Rabbiners in seiner Gemeindechronik zum Ausdruck. Er klagt über mangelnde Teilnahme an den Sabbatgottesdiensten, bedauert, daß kaum mehr Trauungen in der Synagoge stattfinden, ist bedrückt angesichts des fehlenden Wissens der Jugend über den jüdischen Glauben.[113]

Seine Aussagen skizzieren die Situation einer von den Traditionen und von den Riten des Judentums weitgehend entfernten jüdischen Gemeinde, welche allerdings über ein stark ausgeprägtes säkularisiertes Vereinswesen verfügt. Eine große Anzahl mildtätiger Stiftungen, Wohltätigkeitsvereine und Einrichtungen der sozialen Fürsorge sowie kulturelle und gesellige Vereine schienen für Viele an die Stelle des Gottesdienstes getreten zu sein.[114] Große Bedeutung hatten vor allem die „Vereinigungen für Bildung, Geselligkeit u.a."[115], wie z.B. der „Verein für Jüdische Geschichte und Literatur", der Jüdische Jugendverein oder der Gemeindechor etc. Diese Vereinigungen verfügten nicht nur über hohe Mitgliederzahlen, sondern zeichneten sich dadurch aus, daß sie über den geselligen Aspekt hinaus

---

112 Die Votivtafel anläßlich der Einweihung der Synagoge links in der Laibung des Portals gibt Zeugnis von dem Selbstbewußtsein und Zukunftsoptimismus der Gemeinde, die sich als integrativen Bestandteil des aufstrebenden Essener Gemeindewesens definierte.

113 SAMUEL 1913, S. 68-75.

114 S. die lange Tabelle in Samuels Beschreibung des Vereinswesens.
SAMUEL 1913, S. 78 f.

115 SAMUEL 1913, S. 79.

eindeutig jüdische Belange zum Inhalt hatten. Es handelte sich um ein spezifisch jüdisches Vereinswesen.

Die starke innere Dynamik des Gemeindelebens und dessen eindeutige Tendenz zur Säkularisierung einerseits, das große seelsorgerische und die Gemeinde aktivierende Engagement des Rabbiners andererseits, weisen auf ein sehr lebendiges Gemeindewesen in Essen hin. Nicht nur die stattliche Größe der Synagogengemeinde von rund 3000 Mitgliedern 1914, bzw. 2400 zur akuten Planungszeit des Synagogenneubaus 1905[116], sondern auch die verschiedenen Aktivitäten innerhalb der Gemeinde verlangten eine Zentrierung, einen Integrationsfaktor, der Gemeinschafts- und Selbstbewußtsein vermitteln und fördern konnte.

Die viel zu kleine Synagoge in der II. Weberstraße (von 1869) und die behelfsmäßig angemieteten Räumlichkeiten in der ehemaligen Gaststätte „Die Rothenburg"[117] konnten diesen Anforderungen nicht genügen. Die beschriebene wirtschaftliche Aufwärtsentwicklung der Industriestadt in der stabilen Hochkonjunkturphase seit dem neuen Jahrhundert prägte die Situation Essens ganz entscheidend. Die optimistische Aufbruchstimmung, die sich u.a. in einer auffälligen Expansion des Bauwesens[118] sowie in Maßnahmen zur Sanierung, Stadtverschönerung und Kulturentwicklung äußerte, erfaßte den jüdischen Bevölkerungsteil gleichermaßen. Es erschiene geradezu anachronistisch, hätte die Synagogengemeinde zu jener Zeit nicht Neubaupläne für eine stattliche Synagoge ins Auge gefaßt, die sowohl den räumlichen Anforderungen als auch denen der Repräsentation und des Fortschritts nachkommen konnte.

---

116 STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN, 6. Jg. 1912, Tab. 12, S. 7.

117 SCHRÖTER 1980, S. 61.

118 1902 entstanden der Hauptbahnhof und der Jahrhundertbrunnen, 1903 das Hauptpostamt und 1904 der Saalbau für gesellschaftliche Zwecke.

1.3 DAS BAUVORHABEN

1.3.1 Grundstückserwerb

Die große Synagoge von 1913 hatte mindestens drei Vorgängerbauten. Obwohl Juden in Essen seit spätestens 1291 ansässig waren, belegen die Quellen eine Synagoge erst im Jahre 1683.[119]

Dieser alten Synagoge in der Bergstraße folgte ein Neubau in der II. Weberstraße, der 1808 geweiht wurde und bildlich nicht überliefert ist. 1858 bereits zu klein geworden, mußte dieser Bau einem grösseren an gleicher Stelle weichen: 1869 wurde der Grundstein für eine Synagoge im orientalischen Stil nach dem Entwurf von Bauinspektor Spannagel aus Essen gelegt.[120]

Der 13 x 19 m kleine Bau stand mit einer typischen Zweiturmfassade zur Straße; zierliche Zwiebelhauben bekrönten die Flankentürme, horizontale Mauerstreifen in den seitlichen, vorspringenden Fassadenteilen und schlanke Rundbogenfenster in den Seiten gaben ihm eine außerordentlich klare Gliederung.[121] Die Wahl orientalischer Stilformen gemäß der Modeerscheinung im Synagogenbau der 50er und 60er Jahre des 19. Jahrhunderts weist den Bauherrn als eine selbstbewußte kleine Gemeinde aus.

Durch den starken Zuwachs der Gemeinde infolge der Industrialisierung und starken Urbanisierung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland[122] bot der Bau in den 90er Jahren kaum mehr Raum für die nun fast 1500 Mitglieder, so daß das benachbarte jüdische Schulgebäude zur Entlastung mit hinzugezogen wurde und Neubaupläne akut wurden.

---

119 SAMUEL 1905, S. 97 ff.

120 SCHRÖTER 1973, S. 146 ff.

121 Künzl weist auf eine mögliche Beeinflussung durch die Aachener Synagoge von 1862 hin. S. KÜNZL 1984, S. 266 ff.

122 Zwischen 1869 und 1895 hatte sich die Mitgliederzahl von 750 auf 1480 rund verdoppelt. Nach HUDDE 1922/23.

Protagonist dieser Neubaupläne war der langjährige Gemeindevorstand Isaak Hirschland.[123] Sein Ansehen und seine Tätigkeit in der Stadtverordnetenversammlung und in mehreren städtischen Ausschüssen, seine zentrale wirtschaftliche Stellung in Essen und insbesondere sein gutes persönliches Verhältnis zu Oberbürgermeister Zweigert waren Grundlage für das Angebot und Entgegenkommen Zweigerts, der Synagogengemeinde das Vorkaufsrecht für das Grundstück am Steeler Tor zu sichern.[124]

In Abänderung des Planes, die 1902 gekaufte, frühere Gaststätte „Die Rothenburg" in der Kastanienallee, die übergangsweise als Versammlungshaus für die verschiedenen Vereine der jüdischen Gemeinde diente, als Gelände für den Synagogenneubau zu nutzen, hatte sich die Gemeindevertretung augenscheinlich um andere Grundstücke bemüht.[125]

1904 kamen die Verhandlungen zum Abschluß:
Am 2.12.1903 beschloß die Repräsentantenversammlung der Gemeinde, das Anerbieten des Oberbürgermeisters anzunehmen; am 22.1.1904 stimmten die Stadtverordneten der Transaktion zu, den Erwerb der am Steeler Tor gelegenen Flashoff'schen Besitzung „lediglich zum Zwecke der Weiterveräußerung an die Synagogengemeinde" vorzunehmen. So konnte die Gemeinde das Grundstück am 1.4.1905 zum Selbstkostenpreis von 180.000 Mark von der Stadt übernehmen.[126]

---

123 SCHRÖTER 1980, S. 172.

124 I. Hirschland war der 'Banker' von Essen, das Bankhaus Hirschland hatte eine führende Stellung im Essener Großkapital; mit überwältigender Mehrheit wurde Hirschland 1908 wiederum zum Stadtverordneten gewählt. EVZ vom 7.12.1908

125 So scheiterten die Verhandlungen um das Schützenbahngrundstück der evangelischen Waisenhausverwaltung an den zu hohen Preisforderungen.
S. HStAD, 212.09.1, 22335, Bd. 7, S. 170 ff., Auszüge aus den Repräsentantenversammlungen der Gemeinde.

126 CHRONIK ESSEN 1904, S. 26.

Mit Sicherheit muß man das Engagement und gute Einvernehmen Hirschlands und Zweigerts als Voraussetzung für das günstige Geschäft und das Angebot eines Grundstückes in derart günstiger und privilegierter Lage sehen.

1.3.2 Grundstückslage

Bei der Suche nach einem adäquaten Synagogengrundstück galt es zu berücksichtigen, daß im Stadtkreis Essen 80% der Juden entsprechend ihrer Berufsstruktur im Bezirk 'Altstadt', d.h. im Innenstadtbereich ansässig waren.[127] Ein Grundstück in den neuen, äußeren, eingemeindeten Wohngebieten der expandierenden Stadt - im außerhalb gelegenen Rüttenscheid oder Altendorf - verbot sich daher. Ebenso wäre der unrepräsentative Essener Norden dem neuen Tempel der jüdischen Gemeinde nicht angemessen gewesen. Bei der Grundstückssuche mußten am ehesten die Straßenzüge am Rande des Stadtkerns in Frage kommen - wie die Bemühungen der Gemeinde um die Grundstücke Kastanienallee - Rothenburg und Schützenbahn - Waisenhaus sowie der alte Standort II. Webergasse zeigen. Diese Straßenzüge wiesen noch vor fünfzig Jahren eine lockere Bebauung mit großbürgerlichen Villen auf und waren durch das zweite große Industrie- und Bevölkerungswachstum und durch die expansive Neubebauung seit den 90er Jahren zur Peripherie der Markt- und Geschäftsstadt, der City, geworden. Das Flashoff-Grundstück lag an der Schützenbahn, also an der Peripherie der Innenstadt.[128]

Die Steeler Straße, die das Flashoff-Grundstück an der einen, der rechten, Seite begrenzt, verläßt, bzw. verließ hier

---

127 Zu errechnen aus Tab. 13 in: STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN 1912, S. 8.

128 Das Flashoff-Grundstück bezeichnet die ehemalige Patriziervilla mit Garten des Hofapothekers der Fürstäbtissin, Franz Wilhelm Flashoff (1771-1837), am Steeler Tor. S. Abb. in SCHRÖTER 1980, S. 61.

die Stadt über den 'Steeler Berg' nach Südwesten. Sie ist als historische Verbindung zur benachbarten Gemeinde Steele eine der Haupt-Ausfallstraßen Essens und führte vom Steeler Tor in direkter Linie zum Zentrum der Innenstadt, dem Rathaus und dem davorliegenden Marktplatz, so daß sich das Grundstück durch unmittelbare Nähe und direkte Verbindung zum repräsentativen und zentralen Platz der Stadt auszeichnete.

Das Grundstück hat eine Fläche von 3000 m^2.[129]
Es liegt im Zwickel zweier im spitzen Winkel aufeinander zulaufender Straßen, der Steeler Straße und der Alfredistraße, die dort auf die Schützenbahn treffen. (Abb. 1)
Sie bilden die Begrenzung und geben der Grundstücksfläche die Form eines hohen, gleichschenkligen Dreiecks. Zur Spitze dieses Dreiecks senkt sich die Bebauungsfläche, da das Grundstück am Hang liegt, am Fuß des sogenannten Steeler Berges. Zu der problematischen Steigung des Terrains addiert sich ein Niveauunterschied in der Fläche der Grundstücksbreite, so daß die Geländesituation als sehr unregelmäßig zu beschreiben ist.

Im Hinblick auf die Ostung als notwendige Bauvoraussetzung ist es als äußerst günstig anzusehen, daß die Ost-West-Achse gleich der Mittelachse des Grundstücks ist.
Die Lage im Zwickel der Straßenkreuzungen legt das zu planende Gebäude von vornherein als ein freistehendes, sogar außerordentlich exponiertes und fast allseitig ansichtiges fest. Diese Standortvoraussetzung sowie die beschriebene zentrale und repräsentative Lage, entsprachen in hohem Maße den Wünschen der Gemeinde, welche den Synagogenneubau von vornherein als einen Monumentalbau gedacht hatte.[130]

---

129 KLAPHECK 1914, S. 87.

130 HStAD 212.09.1, 22335, Bd. 7, S. 168.

1.3.3 Wettbewerb

Nach der Klärung der Bedingungen und des Bauprogrammes für das Projekt schrieb die Gemeinde im Dezember 1907 einen Wettbewerb unter den in Deutschland ansässigen Architekten aus.[131] Drei Preise von 3500 M, 2500 M und 1500 M waren zu vergeben und weitere Entwürfe konnten zum Ankauf empfohlen werden. Einsendeschluß war der 31.3.1908.

Das Preisgericht bestand aus zwei Vertretern der Gemeinde - Isaak Hirschland und E. Marx - sowie dem Oberbürgermeister Holle.[132] Daneben waren die beiden renommiertesten Architekten Essens vertreten, die zuvor auch an der Erstellung des Bauprogramms 1905/06 beteiligt waren: Beigeordneter von Guckuck, der zahlreiche Schulen und öffentliche Gebäude der Stadt erbaut hat, und Robert Schmohl, damaliger Leiter des Baubüros der Firma Krupp. Letzterer hatte sich einen Namen gemacht durch die Planung und Ausführung der Krupp'schen Arbeitersiedlungen, welche richtungsweisend für die Entwicklung des Arbeitersiedlungswesens in Deutschland waren.
Sachverständige waren außerdem Georg Frentzen, der Erbauer des Kölner Hauptbahnhofs, sowie Johannes Otzen, Kapazität auf dem Gebiet des protestantischen Kirchenbaus. Die Wahl der städtischen und dieser beiden auswärtigen Preisrichter zeigt an, daß es sich nicht um eine provinzielle und innergemeindliche Angelegenheit handelte, sondern daß man der Bauaufgabe einen hohen Rang beimaß.

Es gingen 72 Entwürfe ein. Da das Preisgericht sich nicht auf einen ersten Preis einigen konnte, wurden drei gleiche erste Preise erteilt. Sie gingen an: das Architektenbüro

131 DBz 41.1907 v. 21.12.1907, S. 720.
132 RWA v. 26.9.1913.

Boswau & Knauer (Berlin), Edmund Körner (Berlin) und Johannes Otto (Berlin-Wilmersdorf). (Abb. 12-17)

Da sich ein zur Ausführung geeigneter Entwurf nicht bot, wurden fünf weitere Projekte angekauft, weil diese „viel Verwendbares für den geplanten Synagogenneubau enthalten":[133] Die Entwürfe waren von Otto Kuhlmann (Berlin-Charlottenburg), Joseph Müller (Straßburg), Vater und Sohn Kleesattel (Düsseldorf), Joseph Reuters (Berlin-Wilmersdorf) und Cremer & Wolffenstein (Berlin).[134]

Die Bauausführung wurde dem Preisträger Edmund Körner übertragen, unter der Bedingung, daß er seinen Entwurf nach den Wünschen der Gemeinde einer Überarbeitung unterziehe.[135] Ihm wurde der ebenfalls erfolgreich am Wettbewerb beteiligte Kirchenbaumeister Joseph Kleesattel zur Seite gestellt.[136] Kleesattel hatte die beiden Synagogen im benachbarten Düsseldorf (1904) und Mülheim (1907) erbaut.

Das Ergebnis dieser Überarbeitung zeigt eine auffällige Diskrepanz zwischen Körners Wettbewerbsentwurf und seinem Ausführungsentwurf von 1910. (Abb. 5 und 12) Der Wettbewerb wurde nicht ausführlich mit Abbildungen in einer Bauzeitschrift veröffentlicht, lediglich die drei preisgekrönten Entwürfe wurden im Essener Generalanzeiger abgebildet.[137] Drei weitere Entwürfe sind durch Abbildungen in Bauzeitschriften unabhängig von der Wettbewerbspublikation bekannt - von Rudolf Bitzan (Dresden)[138],

133 GAE v. 4.7.1908, Nr. 151, S. 1.
134 DBz 42, 1908, S. 344. (Wettbewerbsergebnis)
135 SAMUEL 1913, S. 81.
136 Ebd. u. EVZ v. 25.9.1913.
137 GAE v. 4.7.1908, Nr. 151 und v. 6.7.1908, Nr. 152.
138 MBf 8.2909, S. 226-230.

August Schiffer (Düsseldorf)[139] und der angekaufte Entwurf Otto Kuhlmanns (Berlin-Charlottenburg).[140]

So ist außer den preisgekrönten Projekten nur einer der angekauften Entwürfe bildlich überliefert. Daher ist eine Analyse, inwieweit diese als 'verwendbares Material' Einfluß auf Körners umgearbeiteten Ausführungsentwurf hatten, erschwert. In den vorhandenen Abbildungen sind deutliche Parallelen zu Körners Ausführungszeichnung ersichtlich, insbesondere bei den Entwürfen von Boswau & Knauer und Otto Kuhlmann. Diese Entwürfe kommen dem ausgeführten Synagogenbau sogar näher als Körners ursprünglicher Entwurf. Daher liegt die Vermutung nahe, Johannes Otzen, der ehemalige Lehrer des jungen Architekten Edmund Körner, habe als prominenter Vertreter mit gewichtiger Stimme im Preiskommitee seinen Meisterschüler für diesen ersten Auftrag protegiert. Dafür spricht auch, daß das Gremium den in Kirchenbaufragen erfahrenen Architekten Kleesattel um Unterstützung des jungen Architekten bat.

Im folgenden wird zu analysieren sein, wie Körner welche Vorbilder, Einflüsse und Anforderungen des Auftraggebers verarbeitete, um schließlich zu dem vorliegenden Ergebnis zu gelangen.

Nach der Überarbeitungsphase und konkreten Bauplanung Körners konnte der Bau Anfang 1911 begonnen werden. Am 11.7.1911 war die Grundsteinlegung. Bis zum Januar 1913 war der Außenbau inclusive der Kuppel fertiggestellt und die Innenraumarbeiten konnten folgen. Am 25.9.1913 wurde die neue Synagoge in Essen feierlich eingeweiht.

---

139 DBh 14.1910, S. 216 f.

140 BAw 21.1919, S. 301 ff.

1.4 EDMUND KÖRNER

Es soll hier ein kurzer Einblick in das Werk des Architekten gegeben werden. Dabei ist nicht beabsichtigt, eine lückenlose Werkbiographie zu erstellen. Hier sollen vielmehr die charakteristischen Züge innerhalb der Werkentwicklung herausgearbeitet und vorgestellt werden. Diese Werkcharakterisierung konzentriert sich auf die entscheidenden Daten und Bauten seiner Schaffenszeit und stellt seine späteren Werke aus den 20er Jahren zugunsten seines frühen Schaffens zur Zeit des Synagogenbaus hintan.

Edmund Körner wurde am 2.12.1874 in Leschnitz, Kreis Görlitz, geboren, er starb am 14.2.1940 in Essen.[141] Nach dem Schulbesuch in Liegnitz und einer praktischen Tätigkeit als Volontär besuchte er die Bauschule in Sulza. Anschließend studierte er Architektur an der Fachhochschule Dresden und in Berlin-Charlottenburg; in Dresden absolvierte er 1906 die Baumeisterprüfung.

Seit 1906 arbeitete er im Meisteratelier von Johannes Otzen an der Akademie der Künste in Berlin und schloß das Studium als Meisterschüler im Juli 1908 ab. 1907 bewarb er sich dort um den 'Großen Staatspreis für Architektur' und erhielt mit zwei weiteren Studenten den ersten Preis.[142]

Edmund Körner war einer der eigenständigsten Schüler Otzens.[143] Während viele seiner Schüler in ihren Bauten unverkennbare Otzen'sche Züge aufwiesen und in dessen Stil weiterbauten, löste sich Körner sehr früh von dem hi-

---

141 Aufgrund der divergierenden Angaben in den Nachschlagewerken über Körners Geburtsjahr beziehe ich mich hier auf die Angabe in seinem Bewerbungsschreiben für die „Konkurrenz um den Großen Staatspreis", Berlin 1907.

142 obige Archivakte Nr. 726. Archiv der preußischen Akademie der Künste, Akte Nr. 726.

143 BARNS 1971, S. 16.

storistischen Formenrepertoire seines bedeutenden Lehrers. Körner entwickelte aus den Vorgaben einen eigenen Stil.

Otzen arbeitete mit den Formen der Frühgotik, deren logische, konstruktive Qualität seiner analytischen Auffassung von Architektur entsprach. (Abb. 18) Seine historisierenden Baudetails waren zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts überholt, doch die klar gliedernde Bauauffassung war zukunftsweisend und hatte mit Sicherheit Einfluß auf Körner. Die frühen Entwürfe zu den Wettbewerbsausschreibungen, an denen Körner sich seit 1906 beteiligte, zeigen noch eindeutig die Spuren dieser Ausbildung. Dies gilt z.B. für seinen Wettbewerbsentwurf zu der Synagoge im Frankfurter Westend 1906/07. (Abb. 9)

Der angekaufte Entwurf „zeichnet sich durch eine sehr klare und einfache Grundrißanordnung sowie durch schöne Raumgestaltung aus."[144] Körner arbeitete dort mit wuchtigen, großangelegten Mauermassen, die sehr klar gegliedert und dem Stil der Hochromanik nachempfunden waren. Allerdings waren die Proportionen der Baumassen, d.h. z.B. das Verhältnis der übergroßen Vordertürme zum Hauptturm und zum Hof, nicht besonders geglückt. Die Schwere der Architektur im Verhältnis zu den Details, so z.B. dem eingeschlossenen Vorhof, wurde vom Preisgericht kritisiert.[145]

Körners Entwürfe zu einem Wettbewerb für Wassertürme in Hamburg, an dem er sich kurz nach dem oben genannten Projekt beteiligte, entsprachen in ihrer mittelalterlich-historisierenden Formensprache in gewisser Weise dem Frankfurter Synagogenentwurf.[146] Deren Gestaltung als monumental aufragende Türme, ähnlich mittelalterlichen Stadttoren mit frühgotischen Fensterdurchbrüchen, Fachwerkelementen, Erkertürmchen und Kegeldächern verrät

144 DK 21.Bd., H.11, Leipzig 1907 Westsynagoge für Frankfurt a.M., S. 32.

145 DK 21.Bd., H.11, 1907, S. 21-23 u. S. 32.

146 DK 22.Bd., H.3/4, 1907: Auswertung; Wettbewerb: Okt. 1906.

eine romantisierende Bauauffassung, die noch ganz im Historismus verhaftet ist. Lediglich der preisgekrönte seiner drei Entwürfe löst sich weitgehend von den applizierten frühgotischen Elementen zugunsten einer Gesamtform, die der Zweckbestimmung des Bauwerks näher kommt. Im Vergleich zu anderen eingegangenen und abgebildeten Entwürfen muß man die Arbeiten Körners als recht konventionell beurteilen.[147]

Die vorliegenden frühen Entwurfsarbeiten Körners weisen zwar noch eine Etablierung in neoromanischen Stilformen auf, lassen aber eine Kontinuität in der Werkentwicklung sichtbar werden, die auf eine klar gegliederte, schlichte kubische Gestaltung ausgerichtet ist.

Körners Wettbewerbsentwurf für die Essener Synagoge schließt die Reihe der frühen, unausgeführten Entwürfe ab. Der umgearbeitete Ausführungsentwurf der 'Alten Synagoge' setzt eine Zäsur. Trotz der evidenten Parallelen in den Gestaltungsprinzipien zu den zeitgleichen Arbeiten Körners in Essen nimmt das Synagogenbauwerk stilistisch eine Sonderstellung ein. Die Synagoge ist Körners erster Auftrag; sie stellt den Beginn der Bautätigkeit des Architekten dar.

Mit der Übertragung der Bauausführung wurde Körner in die Dienste der Stadt übernommen: 1909 - 1911 arbeitete er als künstlerischer Leiter der Entwurfsabteilung des Hochbauamtes; 1919, nach dem Weltkrieg, ließ er sich in Essen als freier Architekt nieder und erhielt dort als einer der bedeutendsten Architekten der Stadt vorwiegend Aufträge für öffentliche Zweck- und Industriebauten in Essen und den benachbarten Ruhrgebietsstädten.

---

147 Bei seinem ersten publiziert vorliegenden Wettbewerbsbeitrag Anfang des Jahres 1906 zu Friedhofsbauten für Frankfurt a.M. wählte Körner dagegen einen strengen Klassizismus, welcher dieser Bauaufgabe zur damaligen Zeit am ehesten entsprach DK 21.Bd., H.9, 1907.

Körners architektonisches Werk ist deutlich zu unterscheiden in sein Frühwerk vor dem Ersten Weltkrieg, das dem Darmstädter Jugendstil bzw. den modernen Stilbestrebungen seit 1900 zuzuordnen ist, und in sein homogenes Hauptwerk in den Zwanziger Jahren.

Die Bauten des Frühwerks entstanden parallel zu seiner Arbeit an der Synagoge. Im Dienste des Hochbauamtes errichtete Körner die Volksschule in der Große-Bruch-Straße in Altenessen und die Königliche Baugewerkschule (1911) im Moltkeviertel sowie zwei Villenbauten in privatem Auftrag: 1913 Haus Herzberg und Haus Waldthausen. Im Vergleich zu Körners homogenem Stil in den Zwanziger Jahren ist sein Frühwerk recht uneinheitlich; dies bedeutet keinesfalls eine qualitative Minderung des einzelnen Gebäudes. Die Anerkennung durch den Kunsthistoriker Richard Klapheck und dessen ausführliche Erörterungen machen dies deutlich.[148]

Gemeinsam ist allen Bauwerken im Gegensatz zu seinen frühen Entwürfen eine vollständige Loslösung von historisierenden Formen, eine sehr klare Gliederung, sowohl der Fassaden als auch der Innenräume und der Grundrisse, sowie eine betonte Sachgerechtigkeit und Konsequenz in Bezug auf Baufunktion, Material und Konstruktion.

Im einzelnen bedeutet dies, daß sich z.B. die Schulgebäude durch technisch interessante Lösungen in der Raumdisposition, im Grundriß und in der Materialverwendung auszeichnen.[149] Die Materialwahl für den Außenbau der Schulen verrät Körners hohe Sensibilität, mit der er seine Gebäude in die örtlichen Gegebenheiten einpaßt. Dies ist ein charakteristischer Zug des Architekten, der besonders für

---

148 Klapheck setzte sich intensiv mit der lokalen, rheinisch-westfälischen Baukunst auseinander und förderte die neuen Bestrebungen. Vgl. KLAPHECK 1913; DKD 32.1913, S. 408 ff.; MBf 13.1914, S. 45 ff.; KLAPHECK 1928 u. 1928A.

149 S. genauer: KLAPHECK 13.1914, S. 66.
FESTSCHRIFT BAUGEWERKSCHULE 1911, S. 19.

den Erfolg seines Synagogenbauwerks von Bedeutung war. So wählte Körner Backstein für die Schule in der Große-Bruch-Straße im industriegeprägten Stadtbezirk Altenessen, da eine Backsteinfassade im Unterschied zum Putzbau durch die Patina der Industrie nicht an Attraktivität verliert. Die Baugewerkschule im bürgerlichen Neubau- und Villenviertel an der Moltkestraße errichtete er als Putzbau; diese trägt als monumentaler Akzent, auf der Anhöhe dieses Viertels gelegen, einen Rustikasockel.[150] (Abb. 10) Mit eben jener Einfühlung für die Bauaufgabe und die Standortvoraussetzungen gestaltete Körner die großbürgerliche Villa Waldthausen mit Anklängen an klassizistische Villenarchitektur und trug damit der repräsentativen Intention des Bauherrn Rechnung.

Die farbigen Dekorationen mit Friesen und Ornamenten in den Innenausstattungen der Schulen weisen ebenso wie figurative Wandreliefs und Plastiken in den Fassaden auf die Schmuckfreude des Jugendstils hin.

Körners strenge Fassadengliederungen und rhythmisch gestaffelte Vertikalen sind typische Elemente der Kunst der Mathildenhöhe, des Darmstädter Jugendstils nach 1908. Das gilt vor allem für Körners Ausstattungen der Innenräume, die sich durch Klarheit der Formen und kompaktes Möbeldesign sowie durch die Verwendung von kostbaren Materialien mit einer intensiven, aber fein abgewogenen Farbgestaltung auszeichneten.[151] (Abb. 37) Wenn man Körners Arbeitsweise innerhalb der undifferenzierten Epochenbezeichnung 'Jugendstil' als dem 'Darmstädter Jugendstil' zugehörig definieren kann, so bezieht sich diese Zuordnung

---

150 S. Villa Waldthausen und Baugewerkschule, Abb. in KLAPHECK 13.1914, S. 73, 74, 90, 91.
Die Kollossalfiguren vor dem Hauptportal der Baugewerkschule erinnern an die Eingangssituation in Darmstadt, an Olbrichs erhöht liegendes Ernst-Ludwig-Haus (1901) mit den die Freitreppe flankierenden Figuren. s. DARMSTADT KATALOG 1976, Bd. 5, S. 109, 110.

151 Vgl. Innenraum-Fotografien in: KLAPHECK 13.1914, S. 68 ff.

auf die Spätzeit der Mathildenhöhe nach dem Tode Olbrichs. Zu dieser Zeit ist der 'Darmstädter Stil' durch eine Entwicklung zu ruhigeren und strengeren Formen gekennzeichnet. Körner orientierte sich an dieser Architektur seiner Zeit. Ein Vergleich mit der Arbeitsweise Albin Müllers bietet sich an. Die stilistischen Verbindungen zum Darmstädter Jugendstil Wiener Prägung lassen direkte Kontakte zur Mathildenhöhe schon vor Körners Berufung nach Darmstadt annehmen. Die zeitgenössische Presse konstatierte, daß der erfolgreiche Synagogenbau in Essen Körner „den Ruf des Großherzogs von Hessen-Darmstadt in die Darmstädter Künstlerkolonie eintrug."[152]

Im Dezember 1911 ließ sich Körner in Darmstadt nieder.[153] Sämtliche Kurzbiografien Körners sprechen fälschlicherweise von einer Berufung an die Künstlerkolonie als Nachfolger Olbrichs.[154] Der Begriff 'Nachfolge' kann nur als Vervollständigung des Künstlerkreises um einen weiteren Architekten nach dem Tode Olbrichs verstanden werden. Keinesfalls jedoch kann man Körner eine Nachfolge in der Führungs- und Protagonistenrolle zusprechen. Diese kam - wenn es sie überhaupt gab - auf dem architektonischen Gebiet eher Albin Müller zu.

Die Person Edmund Körner hatte dagegen eher untergeordnete Bedeutung in Darmstadt. Seine Doppelbelastung und häufige Abwesenheit durch die Bauaufsicht und -ausführung bei der Synagoge in Essen scheinen seine Arbeit in der Künstlerkolonie behindert zu haben.

Die Ausstellung der Darmstädter Kolonie von 1914 ist ein beredtes Zeugnis für seine dortige Randposition: für die Ausstellung entwarf Körner verschiedene provisorische

152 DARMSTÄDTER TAGEBLATT v. 27.6.1913, S. 5; DIE KIRCHE 12, 1915, H. 7, S. 109.

153 Die Berufung vom Großherzog erfolgte am 5.8.1911, die Ernennung zum Professor am 16.12.1911.

154 Der ARCHITEKTURFÜHRER ESSEN (1983) des BDA weist Körner gar als Schüler Olbrichs aus; diese Verbindung ist ganz unmöglich, da Olbrich bereits 1908 starb.

Bauten mit Innenausstattung als Präsentationsobjekte[155], die jedoch, so konstatierte die Ausstellungskritik, nur einen ungünstigen Platz im Ausstellungsgelände zugewiesen bekommen hatten.[156]

Im Hinblick auf die dort entstandenen Arbeiten ist die Darmstädter Zeit nur als ein Intermezzo zu werten.

Seit 1919 arbeitete Körner als freier Architekt wieder in Essen. Die folgenden Bauwerke der Zwanziger Jahre machten ihn zum bekannten Essener Architekten neben Alfred Fischer und Georg Metzendorf unter der Stadtplanung Robert Schmidts.

In den Zwanziger Jahren widmete sich Körner ganz der Backsteinbauweise. Zum einen knüpfte er so an seine frühere Arbeitsweise von Haus Herzberg von 1913 an.[157] Zum anderen folgte er damit einer Phase der Backsteinarchitektur im Ruhrgebiet, die gemäß den Prinzipien des Deutschen Werkbundes von den engagierten Verfechtern einer neuen Baukunst seit ca. 1907 initiiert worden war.[158] Körner ist jedoch nicht als Protagonist dieser Bewegung zu nennen, vielmehr orientierte er sich an der regionalen avantgardistischen Baukunst und gelangte innerhalb des bestehenden Spektrums zu qualitätsvollen Leistungen.

Klare orthogonale Gliederungssysteme und spannungsvolle Kompositionen von Kuben zu einer wohlproportionierten

---

155 Einen Modepavilllon, eine Sekthalle, die Innenausstattung für eine Ehrenhalle und einen Gartensaal. DKD 34.1914, S. 241 ff. Hinzu kommt als Privatauftrag der Anbau zum Herrensitz Dippelshof in Traisa bei Darmstadt.

156 DKD 34.1914, S. 255. Zur Ausstellung vgl. RÖMHELD 1914.

157 Haus Herzberg von 1913 ist eine zukunftsweisende Arbeit in Körners Frühwerk, die wesentliche Elemente seines Werkes der Zwanziger Jahre vorwegnimmt. Das Motiv der abgerundeten Frontecke z.B. läßt an Fischers Bauten Ende der Zwanziger Jahre denken. Es weist auf eine Orientierung an H. Van de Velde hin

158 Die Inintiative ging insbesondere von der Rheinische Heimatschutzbewegung aus.
Vgl. KLAPHECK 32.1913.

Bauplastik bestimmen seine Arbeitsweise in den Zwanziger Jahren, auf die hier nur kurz verwiesen wird. Beispielhaft dafür stehen in Essen: sein Eigenheim, bzw. die Wohnhausgruppe am Camillo-Sitte-Platz (1925), die Börse am Hauptbahnhof (1925) (Abb. 11), der Erweiterungsbau des Kohlensyndikats (1925), die Zeche Helene Amalie (1925)[159] und das Folkwangmuseum (1925).[160] Die katholische Kirche in Essen-Frillendorf (1925), der einzige ausgeführte Kirchenbau Körners, ist ein markantes Beispiel für die Einflüsse des 'Ziegelexpressionismus' der Zwanziger Jahre im Werk Körners.[161] Der monumentale Wasserturm (1925) in unmittelbarer Nähe wiederholt die expressionistischen Gestaltungselemente der Kirche;[162] auch die Börse (Abb. 11) und die unausgeführten Sakralbauentwürfe weisen derartige Züge auf.

Die Ziegelbauweise, seine plastische Gestaltung mit kubischen Bauformen und die z.T. expressionistischen Elemente in seinen Werken verbinden Körner mit der Architekturauffassung seiner Zeitgenossen wie Hans Poelzig und Wilhelm Kreis. Parallelen ergeben sich besonders mit der Gestaltungsauffassung von Kreis.[163]

Im Unterschied zu den wegweisenden Baukünstlern seiner Zeit arbeitete Körner jedoch nicht innovativ oder bahnbrechend, sondern bewegte sich innerhalb der bestehenden Architekturströmungen.

Die Synagoge ist jedoch das Bauwerk, welches den lokalen Rahmen sprengte. Zu seiner Zeit genoß sie in

---

159 Abb.en s. in KLAPHECK 1928.

160 ZdB 50.1930, Nr. 48, S. 825-831. Zur Folkwangschule hatte Körner allerdings keine Verbindungen. S. Klein, Käthe: Aus der Geschichte der Folkwangschule für Gestaltung, Schrift 26 der Folkwangschule für Gestaltung, Essen Nov. 1965.

161 Weitere Sakralbauentwürfe Körners in: HOFF 1927/28.

162 Abb. in: ARCHITEKTURFÜHRER ESSEN 1983.

163 Die Formverwandtschaft von Körners Frillendorfer Kirche und Wasserturm (1925) mit der Festhalle von Wilhelm Kreis in Düsseldorf (1925) (heute Tonhalle Düsseldorf) sowie die sich durch das gesamte Werk ziehende Neigung zur monumentalen und expressiven Architektur bekräftigen eine derartige Zuordnung.

Deutschland großes Ansehen, heute, nach ihrer Restaurierung, hat sie sogar internationalen Ruf.

2 Äußere Baugestalt

2.1 DER WETTBEWERBS- UND AUSFÜHRUNGS-ENTWURF

Zwischen dem preisgekrönten Wettbewerbsentwurf des Architekten Edmund Körner und dem ausgeführten Bauwerk bestehen eklatante Unterschiede, die nach einer genaueren Analyse verlangen. (Vgl. Abb. 12 - 17)

Auf den ersten Blick ist zu konstatieren, daß der überkuppelte Kreisgrundriß mit einem großen Platzangebot sowie die Anlage des Vorhofes und die geräumige Vorhalle grundsätzlich bestehen bleiben. Das Platzangebot wird lediglich durch die Unterkellerung erweitert. Im Außenbau dagegen wird der gedrungene Kuppelbau weit in die Höhe gestreckt und mit Türmen und Giebelfeld in seiner Baumasse gesteigert. Die romanisierenden Formen werden durch orientalisierende Anklänge ersetzt, so daß das Endprodukt des Ausführungsentwurfes dem Wettbewerbsentwurf Boswau & Knauers weitaus ähnlicher sieht, als Körners eigenem Erstentwurf.

Der Überarbeitungsprozeß auf Wunsch der Synagogengemeinde läßt sich thesenartig zusammenfassen als eine Monumentalisierung und Orientalisierung der Außenbaugestalt unter Beibehaltung der Grundriß- und Raumdisposition. Die prägnanten Überarbeitungspunkte geben Auskunft über die Wünsche des Bauherrn und bekunden das Anliegen der Synagogengemeinde.

Diese Veränderungen und Einflüsse gilt es zu analysieren:
1. in bezug auf den Grundriß und die Raumdisposition und
2. in bezug auf die äußere Erscheinung des Bauwerks.

Die vergleichende Analyse kann allerdings nur die 3 preisgekrönten Entwürfe von Körner, Otto und Boswau &

Knauer sowie den angekauften Entwurf von Kuhlmann heranziehen. Die 3 übrigen, in Abbildung vorliegenden Entwürfe von Schiffer, Bitzan und Leonhard sind für diese Analyse unerheblich, da keine Parallelen zur Endgestalt des Synagogenbaus vorliegen.[164]

2.1.1 Grundrißdisposition

Unter den bekannten Entwürfen ist derjenige Körners der einzige, der eine Kuppelhalle auf kreisförmigem Grundriß vorsieht. (Abb. 13) Diese Kuppelhalle wurde für die Ausführung beibehalten. Die anderen Projekte gehen von einem zentral überkuppelten, quadratischen Raum mit Scheidbögen aus. (Abb. 15 u. 17)

Die Vorstellung des Wettbewerbsergebnisses im Generalanzeiger der Stadt Essen hebt ausdrücklich die Anzahl von 1274 Sitzplätzen als Vorteil des Körnerschen Entwurfes gegenüber dem geringen Platzangebot von 700 im Entwurf Boswau & Knauers hervor.[165]

Die Unverhältnismäßigkeit des Platzangebotes, das für die ca. 2500 Seelen umfassende Synagogengemeinde auch in Vorhalle, Garderoben und Toiletten auf keinen Fall ausreichend war, war mit Sicherheit ein gewichtiges Argument gegen das Boswau & Knauer-Projekt.

Für den Entwurf Körners sprach aber nicht nur sein großes Platzangebot, sondern wohl auch die unkonventionelle Kreisgrundrißlösung, die eine optimale Konzentration der großen Besuchermenge ermöglicht und zudem „eine außerordentliche Innenwirkung" zu schaffen vermag.[166] Körner bekräftigt diese vorteilhafte Eigentümlichkeit des Kreisgrundrisses in seinem Ausführungsentwurf durch die

---

164 Vgl. Kap. 1.3.3 'Wettbewerb'.

165 GAE Nr. 151 v. 4.7.1908, S. 1.

166 Ebd.

leicht konzentrische Anordnung des Gestühls. (Vgl. Abb. 13 u. 3)

Es bleibt auch die Disposition der Vorhalle mit den Garderobenräumen und Emporenaufgängen aus dem Erstentwurf bestehen. Körner gibt der Vorhalle verhältnismäßig viel Raum.

Die Lösung Boswau & Knauers ist auch hier mit einem schmalen Gewölbejoch nicht zufriedenstellend. (Abb. 15) Otto und Kuhlmann unterbreiten je einen Vorschlag, der sich aus dem Zugang zum Vorhof entwickelt, wobei auch Ottos Entwurf eine dem großen Versammlungssaal angemessene Vorhalle vorsieht.

Der Zugang und der Vorhof dürfte durch die starke Verengung des Grundstückes für alle beteiligten Architekten ein nicht geringes Problem dargestellt haben.

Der eingezäunte Grundstückszwickel mit seitlichen Toreingängen bei Boswau & Knauer (Abb. 14) fällt in der Hanglage gegenüber der Massigkeit des Bauwerks stark ab; er bietet kein angemessenes Gegengewicht. Körners Erstentwurf (Abb. 12) sah lediglich eine Einfriedung des Hofes vor. Dies konnte keine befriedigende Lösung gegenüber der hoch aufragenden Architektur des Endentwurfes bieten. Die Anlage eines überwölbten Umganges, der den Hof einschließt, wie es Ottos (Abb. 16) und der nicht angekaufte Entwurf Schiffers beinhaltete, war dagegen eher ein Gegengewicht zum Hauptbau und ein angemessener Auftakt zum Bethaus.

Alle Entwurfsarbeiten weisen einen Vorhof sowie eine zusätzliche Wochentagssynagoge und verschiedene Nutzräume - Schulräume, Sitzungszimmer, Wohnräume für den Rabbiner, Mikweh, Bibliothek etc. - auf. Es ist anzunehmen, daß dies zu den Wettbewerbsbedingungen gehörte. Die Nutzräume wurden wie oft üblich hinter den Ost-Ab-

schluß und das Allerheiligste und in Anbauten auf der östlichen Seite des Grundstücks gelegt.

In seinem Erstentwurf sah Körner die Unterkellerung des Hauptraumes für Nutzräume noch nicht vor. In der Ausführung jedoch bringt er dort neben den Kellerräumen Sitzungs- und Bibliotheksräume unter und unter der Estrade des Allerheiligsten die Wochentagssynagoge. (Abb. 2) Die Mikweh und restlichen Räume befinden sich in dem anliegenden Rabbinerhaus. Durch diese Unterkellerungslösung gelingt es ihm nicht nur, das Angebot an nutzbaren Räumen für die aktive große Gemeinde erheblich zu erweitern, er gleicht dadurch auch die Niveauunterschiede der Hanglage aus, so daß ohne Schwierigkeiten der Vorschrift eines eben liegenden Hauptraumes Genüge getan werden kann. Darüber hinaus ermöglicht diese Lösung einen Anstieg, d.h. eine effektvolle Raumsteigerung für den Eintretenden.

Die Anregung dazu, die Hanglage des Grundstücks in dieser Weise zu nutzen, mag Körner dem Wettbewerb um die Frankfurter Westend-Synagoge entnommen haben. Diese Annahme liegt nahe, da die Höherlegung des Hauptraumes zugunsten von Nebenräumen im Synagogenbau die Ausnahme darstellt und da in der Frankfurter Wettbewerbsausschreibung, an der sich Körner auch beteiligt hatte, eine solche Lösung in den Baubedingungen ausdrücklich vorgeschlagen wurde.[167] Da Körner, wie noch deutlich werden wird, in der Überarbeitungsphase seines Essener Erstentwurfes zahlreiche verschiedene Anregungen aufnahm und sich auch mit den groß ausgeschriebenen Wettbewerben der beiden Frankfurter Synagogen intensiv auseinandergesetzt hat, ist eine Orientierung Körners hieran sehr wahrscheinlich.[168] Auch die Anregung für den Kreisgrund-

[167] DK 21.Bd., H.11, 1907, S. 3; vgl. die Entwürfe von H. Fuhr und F. Pützer, die diesen Vorschlag einlösten.

[168] Die Frankfurter Westendsynagoge (Graf/Roeckle 1907-10) und die Frankfurt-Friedberger Anlage (Jürgensen/Bachmann 1905-07).

riß ist auf den Frankfurter Wettbewerb zurückzuführen. Körner orientierte sich offensichtlich an der singulären Grundrißform des Entwurfes von Wellerdick, ohne sich aber in seiner sonstigen Konzeption anzugleichen.[169]

Die Proportionen des Hauptraumes im Verhältnis zu Vorhalle und Hof änderte Körner in seinem Ausführungsentwurf nur geringfügig: Vorhalle und Hof erhielten mehr Raum, wohingegen der Hauptraum im Osten und Westen beschnitten wurde. Die geplante, an der Westseite fast vollständig ausgeführte und geschlossene Kreisform wurde dort im Hinblick auf Platzersparnis reduziert und zur Vorhalle geöffnet. Insgesamt gesehen sind diese Veränderungen im Grundriß aber nur gering, was bedeutet, daß die Baukommission der Synagogengemeinde mit den Raumdispositionen Körners und seiner außergewöhnlichen Grundrißlösung in Einklang stand.

2.1.2 Monumentalisierung der äußeren Baugestalt

Körners eingereichter Entwurf ist als Aufrißzeichnung der Seitenansicht und im Grundriß sowie in einer Federzeichnung in einem Dokumentationsband erhalten. (Abb. 12) Er kann in einer groben Stileinschätzung als romanisierend bezeichnet werden. Das gilt zunächst für das im Osten angrenzende sog. Rabbinerhaus mit den diversen Zweckräumen, das mit grobem Buckelquadermauerwerk, Rundbogenfenstern und einem mittelalterlich anmutenden Eckturm neoromanische Züge trägt. Die Ausführung orientiert sich am 'Richardsonian Style', jener romanisierenden Stilmode Nordamerikas, auf die noch zurückzukommen sein wird. Der Hauptraum wird von einer mächtigen, sich nach oben zuspitzenden Kuppel bedeckt. Diese überragt das davorliegende Giebeldach, welches die Vorhalle bedeckt. Die Seitenfassaden des kreisförmigen Hauptraumes werden unter-

[169] DK 21. Bd., H.11, 1907, S. 9-11.

halb des Dachabschlusses der Kuppel von 3 großformatigen Rundfenstern beherrscht. Diese werden jeweils durch einen Zwerchgiebel im Dachabschluß der Kuppel bedacht und betont. Die Rundfenster, denen je ein kreisfüllender Davidstern einbeschrieben ist, suggerieren das Motiv der Fensterrose romanischer und gotischer Kirchen.

Die Kombination des zickzackförmigen Dachabschlusses über den Rosettenfenstern läßt sich konkret auf Johannes Otzen zurückführen: Dieser gestaltete den Kleeblattchorabschluß seiner Ringkirche in Wiesbaden (1892–94) in dieser Form. (Abb. 18)

Auch läßt die Beibehaltung des romanisierenden Formenrepertoires Körners Nähe zu Otzen und zu traditionellen Gestaltungsmustern deutlich werden. Nur mit den schlichten Fenstergruppen, mit denen er die Seitenfassaden der Vorhalle rhythmisiert und diese mit dem Rundbau verklammert, löst er sich von dieser Konvention.

Im Vergleich zu Otzens Kirche staucht Körner Kuppeldach und Mauermassen in seinem Synagogenentwurf und verleiht dem Baukomplex dadurch ein ganz anderes, d.h. ein massives und gedrungenes Aussehen. Inwieweit der gedrungene Kuppelbau am Hang des Steeler Berges innerhalb der örtlichen Bebauung gewirkt hätte, muß unbeantwortet bleiben. Sicher ist, daß er nicht derart stadtbildprägend herausgeragt hätte, wie es der ausgeführte Bau tut. Als sicher kann man weiterhin annehmen, daß gerade diese Überlegung - der Vergleich des niedrigen Kuppelbaus mit der „mächtig emporstrebenden Baumasse" des Boswau & Knauer-Projektes und der Entwürfe von Otto und Kuhlmann - ein ausschlaggebender Faktor für den Überarbeitungswunsch der Gemeinde war.[170]

Bezeichnenderweise bleiben das Rustikamauerwerk sowie die Vorhalle mit ihrem hohen Giebelfeld in ihrer äußeren Anlage weitgehend bestehen: das Satteldach, die rhythmisie-

[170] GAE Nr. 151, v. 4.7.1908, S. 1.

renden Fenstergruppen bzw. -bänder und der konvexe Vorsprung der Garderobenanlage. (Vgl. Abb. 5 u. 12) Auch die Fortführung dieser Fensterbänder im Sockelgeschoß unterhalb der großen Rosettenfenster wird als Gliederungselement belassen.

Dagegen wird der überkuppelte Hauptraum stark verändert, d.h. in die Höhe gestreckt und in der Masse differenziert: die äußere Form wird zu einer auffälligeren, monumentaleren verändert. Die halbrunden Seitenfassaden bekommen eine Vertikaltendenz, indem die Rosettenfenster durch hohe Rundbogenfenster ersetzt werden. Zwei flankierende Treppentürme monumentalisieren die Seitenfassaden zusätzlich. Der ehemals kreisförmige Hauptraum wird nun durch einen quadratischen Turm überhöht, so daß die Anlage der Baukonzeption von Boswau & Knauer nahekommt.

Die grundlegende Disposition dieser Baugruppe entspricht einem Grundschema, das zahlreiche Synagogenbauten und -entwürfe jener Zeit aufweisen und das in seiner Entwicklung auf die großen neoromanischen Synagogen des späten 19. Jahrhunderts in Nachfolge Edwin Opplers zurückzuführen ist.[171] Insofern ist die Annahme zu relativieren, Körners Überarbeitung des eigenen Erstentwurfes lehne sich an den Entwurf Boswau & Knauers an. Seine Überarbeitung orientiert sich an jener Baugruppierung, welche ein höheres Maß an Auffälligkeit und Monumentalität bietet.

Dabei geht Körner bei seinem Ausführungsentwurf nicht a priori von jener aus dem kreuzförmigen Zentralbau entwickelten Baugruppierung der Vorbilder aus, sondern entwickelt seine Zentralanlage aus der Kreisform, die seiner ursprünglichen Entwurfsidee zugrundeliegt. Grundsätzliche

[171] Beispielhaft lassen sich anführen: Joseph Kleesattels Synagogen in Düsseldorf (1904) und Mülheim (1907), die Synagogen in Dortmund (1900) und Posen (1907), die Arbeitsweise von Cremer & Wolfenstein oder auch von Otto Kuhlmann.

Unterschiede im Außenbau machen dies deutlich: die flachrunden Seitenannexe, die nur wenig verändert wurden, schließen eine imaginäre Kreisform und sind nicht wie bei Boswau & Knauer als halbrunde Apsiden additiv dem Mittelturm zugefügt; die Einpassung der Flankentürme, quasi als Zwickeltürme, ist organisch; die Kuppelhaube scheint sich nach unten zu verbreitern und in den Dächern der Seitenannexe fortzusetzen.

Die Veränderung der Außenarchitektur des Wettbewerbsentwurfes im Sinne einer Monumentalisierung erfüllt konkret die Vorstellungen des Essener Rabbiners von der modernen Synagoge. Diese legte Samuel in einem Aufsatz anläßlich einer Ausstellung jüdischer Bauten und Kultusgegenstände in Düsseldorf nieder: „...ein Kultusbau soll ein Charakterbau sein", er soll die Einheitlichkeit des Straßenzuges unterbrechen, denn es „...darf auch eine Synagoge beanspruchen, ihre Umgebung zu beherrschen, und es wird darauf Bedacht zu nehmen sein, daß sie nach Möglichkeit frei steht und nur an sich selbst gemessen zu werden braucht."[172]

2.1.3 Orientalisierung der äußeren Baugestalt

Eine grundsätzliche Veränderung im Gesamtbild ergibt sich weiterhin durch die Einarbeitung orientalisierender Motive. Die Kuppel wie auch die Seitenannexe des Hauptraumes mit den Fenstern werden ganz von ihren romanischen Anklängen befreit. Die flache Kuppelschale, die Einschnürung des Tambours unterhalb der Kuppel und die Durchfensterung des Tambours mit kleinen Rundbogenfenstern zwischen leicht ausgestellten Strebepfeilern sind typisch für orientalische Kuppelbauten, für frühe byzantinische Kuppelkirchen oder Moscheen.

172 SAMUEL 1908, S. 370.

Auch diese orientalisierenden Veränderungen der Außenarchitektur[173] gehen auf die dezidierten Vorstellungen Samuels zurück: „...Synagogen von München, Glogau, Düsseldorf, Dortmund, Mülheim... nähern sich mehr und mehr den romanischen Formen, ja hier und da auch der Gotik. Wir bekennen es offen, wir sind kein Freund dieser Entwicklung in Deutschland... uns wollen diese neuen Synagogen nicht gefallen, die nur um Verwechselungen vorzubeugen statt des vom Auge gesuchten Kreuzes das Davidschild aufgepflanzt zu haben scheinen. ... Da will uns noch immer der orientalische Stil am passendsten erscheinen..."[174] Dieser Beitrag Samuels erschien im Juli 1908, d.h. exakt zur Zeit der Auswertung und Veröffentlichung des Essener Wettbewerbes.[175] Der Zusammenhang zwischen Samuels Vorstellungen und der Änderung und Ausführung des Synagogenbauwerks ist evident. Die Stellungnahme Samuels spiegelt auch eine allgemeine Tendenz der Wiederaufwertung orientalischer Formen zu jener Zeit wieder.[176]

Der Erstentwurf zur Synagoge Berlin-Fasanenstraße des Architekten Ehrenfried Hessel ist hier von Relevanz, da er die gleiche Anregung zugrundelegt wie Körner.[177] Beide greifen auf eine Fotografie der Hurvah-Synagoge in Jerusalem (Abb. 19) zurück, die Cornelius Gurlitt in seinem 'Handbuch der Architektur' 1906 unter dem Kapitel „Syn-

---

173 Die Fotografie seines Tonmodells (Abb. 26, vgl. 'Quellenlage') innerhalb des Arbeitsprozesses zum endgültigen Ausführungsentwurf zeigt, daß Körner zunächst eine wesentlich flachere, d.h. noch typischer orientalische Kuppel vorgesehen hatte, dies aber später änderte. (Vgl. Kap. 2.3.3.1 Kuppelform).

174 SAMUEL 1908, S. 369.

175 Einsendeschluß für den Wettbewerb war der 31.3.1908, Preisvergabe und Veröffentlichung erfolgten am 4.7.1908.

176 Vgl. HAMMER-SCHENK 1983, S. 50.

177 S. die Bauzeichnungen 1909-12 in HAMMER-SCHENK 1983, S. 130-132.

agogen" abbildete.[178] Gurlitt weist in seinem Texte mit impliziten Bauempfehlungen für den Synagogenbau den Leser auf die palästinensischen Synagogen in der orientalischen Heimat der Juden hin und propagiert von daher den orientalischen Stil für Synagogen.[179]

Im Zusammenhang mit einer Erörterung der synagogalen Stilfrage bildet Gurlitt auch den Synagogenentwurf eines zeitgenössischen Architekten als positives Beispiel für den modernen Synagogenbau ab. Es handelt sich um den Entwurf zum Synagogenneubau in Düsseldorf (1900), von Franz Brantzky (Abb. 20), den Gurlitt als eine für die Zukunft beachtenswerte Anregung für den Synagogenbau lobt.[180] Brantzky vereint byzantinische, romanische und moderne Elemente zu einem orientalisierenden Gesamtklang. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Brantzky sich an der Kuppel der großen Hurvah-Synagoge orientiert hat. Auf die Ähnlichkeit zwischen der Fotografie und Brantzkys Entwurfszeichnung weist auch Gurlitt hin.[181] (Vgl. Abb. 19 u. 20)

Körners Überarbeitungsentwurf weist eine deutliche Formverwandtschaft mit Brantzkys Bauzeichnung auf: die orientalisierende Kuppel, die gedrungenen Flankentürme, die monumentale Giebelfeldfassade und das Rustika-Mauerwerk. (Vgl. Abb. 8 u. 20)

---

178 GURLITT 1906, S. 135. Bezeichnend ist, daß die gleiche Fotografie auch in dem Heft II der „Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler" (FRAUBERGER 1901) abgebildet wird und Körner dieses Heft über Samuel ebenfalls zugänglich war.

179 GURLITT 1906, S. 144 f.

180 GURLITT 1906, S. 145, Fig. 137 u. S. 146.

181 Ders. 1906, S. 146. DBz 35.1901, S. 6, 612, Architektonische Monatshefte 6.1900, 7.1900.
Der außergewöhnliche Synagogenentwurf Brantzkys für Düsseldorf kam nicht zur Ausführung, wurde aber schon zur Zeit des Düsseldorfer Wettbewerbs in mehreren Bauzeitschriften abgebildet.

Weitere zahlreiche Details weisen darauf hin, daß Körner zur Überarbeitung seines Erstentwurfes Gurlitts Handbuch heranzog, um hieraus Orientierungshilfen einzuholen.[182]

Die Äußerungen Gurlitts und Samuels zeigen, daß in jener Umbruchzeit der Architektur - auf der Suche nach dem modernen Baustil und in der Lösung vom Historismus - orientalisierende Elemente im Synagogenbau wiederum opportun sind, um Selbständigkeit und Selbstbewußtsein auszudrücken. Samuel erteilt der Angleichung des Synagogenbaus an den Kirchenbaustil im Sinne des Assimilationsgedankens eine eindeutige Absage: „Sollte es nicht den wohlverstandenen Assimilationsgedanken entsprechen, im allgemeinen Kirchenstil zu bauen? Wir meinen, nein!"[183]

Im Unterschied zu den großen maurischen Synagogen des 19. Jahrhunderts sind die Orientalismen nun jedoch wesentlich dezenter angelegt.[184] Es sind nicht mehr alle Architekturformen darauf ausgerichtet, ein orientalisches Bauwerk vorzutäuschen, vielmehr sollen einzelne Reminiszenzen der Herkunft der Juden Ausdruck verleihen. So weist auch die Essener Synagoge einzelne Elemente orientalischer, meist byzantinischer Herkunft auf, die ihr ein orientalisches Gepräge geben.

2.2 MONUMENTALITÄT ALS BAUAUFGABE

Die Essener Synagoge ist nicht nur aufgrund ihrer räumlichen Ausdehnung als Monumentalbau zu bezeichnen,

---

182 Vgl. Kap. 2.4 „Das Inhaltliche Bauprogramm".

183 SAMUEL 1908, S. 369.

184 Z.B. bei der Synagoge Berlin-Fasanenstraße (1912), beschränken sie sich auf die Innenraumgestaltung, die Frankfurter Westend-Synagoge (1910) zeigt ägyptisierende Anklänge auch im Außenbau - eine streng stereometrische Grundform und Außenbaugliederung, einen Eingang zum Vorhof mit einem Architrav auf schweren Pfeilern, einen Löwen-Brunnen im Hof, Lotosblüten in der Bauplastik und den Kapitellen des Innenraumes und eine in Blau-Gelb gehaltene Innenausstattung.

sondern ihre äußere Form selbst weist konkrete Merkmale monumentaler Gestaltung auf, welche schon seit jeher sowohl im Sakralbau als auch in profanen Repräsentativbauten als Stilmittel verwendet werden. Schon die erhöhte Lage - oberhalb der Berne-Senke - und die Axialität - in der Flucht der Steeler Straße - sind Stilmittel des Monumental- und Repräsentativbaus. Der monolithische Mittelbau, die sparsame Durchbrechung der Mauermasse und Binnengliederung sind Merkmale des Festungsbaus. Ebenso veritteln die 4 Türme nach außen hin Stabilität und Sicherheit und betonen die Höhendimension, während sie für den Innenraum die Funktion von Treppenhäusern übernehmen. Ein hoher umlaufender Sockel galt schon bei den Tempeln der Antike und im Abendland seit dem Beginn monumentaler Baugestaltung in der Zeit der Romanik als Stilmittel zur optischen Absetzung vom Umraum, zur Erhöhung der Bedeutsamkeit des Bauwerks.[185] Zuletzt weist die Materialwahl bzw. die Materialbehandlung unmißverständlich auf einen Monumentalbau hin. Bezeichnenderweise wählt Körner nicht die heimische Backstein- oder Putzbauweise. Nach den Vorstellungen des Deutschen Werkbundes, denen sich Körner als Mitglied verpflichtet fühlen mußte, galt vor allem der Backstein als heimisches Baumaterial der Industrieregion. Körner wählt hingegen rauh gebrochenen Muschelkalkstein, um einen auffälligen Akzent im Stadtbild gegen die umgebenden Putz- und Backsteinbauten zu setzen und die Außergewöhnlichkeit des Bauwerks zu erhöhen. Der Architekt begnügt sich nicht mit einem Rustika-Sockel, sondern errichtet bzw. verblendet das ganze Bauwerk mit grob behauenen Werksteinen.

In einer Reihe von Artikeln „Über monumentale Baukunst" stellt Franz Rudolf Vogel, Herausgeber der Wo-

[185] Man betrachte die Erhöhung des Sockel in seiner Entwicklung von der Frühzeit bis zur Reifezeit eines Stils (z.B. bei frühromanischen und spätromanischen Kirchen).
Auch für die Baugewerkschule errichtet Körner ein Sockelgeschoß, das die Stabilität des Gebäudes auf der Anhöhe betont. (Abb. 10)

chenzeitschrift 'Deutsche Bauhütte', die gleichen Punkte als Merkmale für Monumentalität heraus. Auf die Frage „was heißt nun eigentlich 'Monumental'?"[186] zeigt er auf, „...mit was für Mitteln wir diese monumentale Wirkung erreichen."[187] So nennt er die Annäherung an den Zentralbau „...die der Denkmalsidee angenäherte Form des Monolithen ...", welche für den Sakralbau die maximale monumentale Wirkung bietet.[188] Weiterhin: „...bei möglichst weiter Achsstellung..."[189] „...ein in großen Verhältnissen in echtem Material gedachtes und ausgeführtes Bauwerk von einer gewissen Schwere und Mächtigkeit in der Behandlungsweise."[190] „... Die Bildung großer ruhiger Mauerflächen..."[191], wobei die „...Ruhe Hauptbedingung ist..."[192], „...in ruhiger und großabgemessener Horizontalteilung..."[193] „... Das für die Ewigkeit geschaffene Gestein (ist) das charakteristische Material, was die Hauptwirkung schaffen muß ... je felsenartiger die Behandlung der Bossen mit der natürlichen Sprengoberfläche ist, umso monumentaler die Wirkung..."[194]

Im Unterschied zu den meisten Architekturkritikern seiner Zeit ergeht sich Vogel nicht in pathetischen Formeln, einer nationalen Baukunst Rechnung tragend, sondern stellt eine dezidierte Analyse von Formfaktoren monumentaler Baukunst auf. Seine Beobachtung und Befürwortung der zeitgenössischen Monumentalbauweise während des ganzen ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts sorgte für deren publizistische Verbreitung.

Vogel führt den Ursprung dieser modernen, monumentalen Baukunst auf die moderne Bewegung in den USA,

186 DBh 4.1900, S. 176.
187 DBh 4.1900, S. 189.
188 DBh 7.1903, S. 167.
189 DBh 4.1900, S. 190.
190 DBh 4.1900, S. 190.
191 DBh 7.1903, S. 167.
192 DBh 4.1900, S. 190.
193 DBh 4.1900, S. 176.
194 DBh 4.1900, S. 189.

insbesondere auf Henry Hobson Richardson, zurück. Er sieht die Verbindung zur Richardson'schen Schule durch den Studienaufenthalt und die Beeinflussung Bruno Schmitz' in den USA und erwähnt Brantzky, March, Schilling & Gräbner, von Kauffmann und Reuters als Beispiele für die Verbreitung dieses Neuansatzes in der deutschen Baukunst.[195]

Richardsons eigene, amerikanische Weiterentwicklung des Shaw'schen Landhausstils zu einem schweren Stil mit frei verfügten neoromanischen Formen hatte in den Achtziger Jahren den Höhepunkt und genoß als 'Richardsonian Style' nationale Reputation.[196] Insbesondere durch die Verbreitung des Stils im 'Zentralblatt der Bauverwaltung' durch Karl Hinckeldeyn kam es seit 1900 zu einem bemerkenswerten Durchbruch des Richardson-Stils in Deutschland.[197]

Direkten Einfluß hatten die Publikationen z.B. auf Curjel & Moser, deren Baukomplexe in frei komponiertem romanischem Formenrepertoire eine Brücke vom Historismus zur Moderne und eine Basis zur Entwicklung eines modernen Baustils bildeten.[198] Körners Architektur des Rabbinerhauses läßt seine Rezeption dieser Schriften und Abbildungen deutlich werden. Auch ist eine formale Ähnlichkeit mit dem Gemeindehaus der Lutherkirche in Karlsruhe (1905/06) von Curjel & Moser auffällig. Die Werksteinarchitektur, die gruppierte Anordnung der Fenster und die gekuppelten Rundbogenfenster sind ebenso typische Elemente des 'Richardsonian Style' wie die Ornamente in den Details, die dem Gesamtkomplex organisch zugehörig zu sein scheinen.[199]

Eine Parallele zur Richardson-Schule ist z.B. auch in der Anlage des Portals der Synagoge gegeben, d.h. in der

---

195 DBh 5.1901, S. 201.

196 Ausführlicher s. HITCHCOCK 1958, S. 221 ff.

197 EATON 1972, S. 56 ff.

198 S. z.B. St. Anton Kirche Zürich 1908, Lutherkirche Karlsruhe 1906.

199 Ausführlicher: HITCHCOCK 1966[3].

kunstvollen Ornamentierung der Laibung in einem bogenparallelen Fries, welcher das ehemalige romanische Gewände in freier Form ersetzt. (Abb. 21)[200] Auch die eingestellten Säulchen in den Fenstergruppen des Sockels an der Alfredistraße weisen auf Richardson hin.

Der nordamerikanische neoromanische Stil stellte mit seinen urwüchsigen, schweren Formen insbesondere einen Ansatzpunkt für die Denkmal- und Monumentalarchitektur des späten wilhelminischen Deutschlands dar.[201] Das Frühwerk von Wilhelm Kreis, seine projektierten und ausgeführten Entwürfe für Bismarck-Denkmäler stehen beispielhaft dafür.[202]

Es ist charakteristisch für die spätwilhelminische Kaiserzeit, daß die pathetischen, denkmalartigen Bauformen nicht nur für das Denkmal allein Verwendung fanden, sondern inflationär auch in öffentlichen Bauten und Bauaufgaben, insbesondere bei Brückenkopfanlagen, Wassertürmen, Industriebauten und Bahnhöfen sowie Friedhofsbauten und Krematorien.

Als omnipräsente Repräsentationsobjekte der überlebten kaiserlichen Regierung und der Industrie weisen sie eben jene Gestaltungsmerkmale auf, die auch die Denkmäler bestimmen. Die frühen Kirchenbauten von Curjel & Moser (1904–08), Theodor Fischers Garnisonskirche in Ulm (1910), Fritz Schumachers Krematorium in Dresden (1908–11), Hans Poelzigs Industrieanlagen (Werdermühle 1906, Chemi-

200 Vgl. z.B. die Portale seiner Bibliotheken: North Eastern, Mass. (Abb. 19), Crane Library, Quincy, Mass. 1880–83.

201 H.R. Vogel wies auf Bruno Schmitz und dessen Denkmalbauten sowie dessen Einfluß auf die zeitgenössischen Architekten hin.

202 Z.B. Bismarck-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück (1911), Bismarck-Säule der Deutschen Studentenschaft (1899); s. auch Th. Fischers Bauten etc. Kennzeichnend für diese Denkmalbauten ist eine Architektur, die romantisch an die mittelalterlichen Wehr- und Burgtürme des frühen deutschen Reiches angenähert ist. Grobe Findlinge aus hartem lokalem Gestein werden, dem damaligen Zeitgeist entsprechend, als Zeichenträger für die Stärke und Kontinuität des germanischen Geistes und Volkes verwendet. MITTIG/PLAGEMANN 1972, S. 238 f.

sche Fabrik, Lubau 1912), Paul Bonatz' Hauptbahnhof in Stuttgart (1914-28) oder Hermann Billings Bahnhofsentwürfe (Karlsruhe 1905, Leipzig 1907) sind nur einige Beispiele, die das Eindringen der monumentalen Gestaltungsweise in die Architektur anschaulich werden lassen. Markantes Beispiel für den Höhepunkt dieser Entwicklung ist die Architektur von Franz Brantzky. Sei es ein Entwurf für eine Synagoge (Düsseldorf 1900) , für eine Universität (Berlin 1904) oder für eine Bibliothek (1901) - die Monumentalarchitekturen sind quasi austauschbar. Der Monumentalbau ist hier zum Selbstzweck geworden.[203]

Auch Körner artikulierte seine Vorstellungen von Monumentalität als den erstrebenswerten Inhalt für die Baukunst. In seinem Artikel für das Sonderheft „Essen und Krupp" der Zeitschrift 'Deutschland' finden sich immer wieder die Begriffe 'beherrschend', 'überragend', 'eindrucksvoll' und 'monumental'.[204]

Der Synagogenbau des beginnenden 20. Jahrhunderts folgt dem allgemeinen Stilverhalten dieser Zeit. Die aufwendigen Neubauprojekte städtischer Synagogen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts sind meist an zeitgenössischen Monumentalbauformen orientiert,[205] so z.B. die Großprojekte der beiden Frankfurter Synagogen. (Abb. 22, 23) Diese fallen zwar nicht mit Rustika-Mauerwerk-Verblendung aus der städtischen Bebauung heraus, vermitteln aber durch die Kuppel bzw. die Flankentürme, den monolithischen, sparsam vertikal gegliederten Mittelbau und großzügige Giebelfelder eindeutig Anklänge an monumentale Architekturfor-

---

203 MENNE-THOME 1980, S 125-127; DBz 38.1904, S. 429 ff.; Architektur 1900.
Selbst Peter Behrens verlangte Monumentalität als Ausdruck der Architektur: „Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit." BEHRENS 1908/09, S. 46. Allg. zur Monumentalität in der Architektur um 1910 s. PEHNT 1973, S. 63-72.

204 KÖRNER 1912, S. 402-407.

205 Verglichen an dem Überblick von Hammer-Schenk, HAMMER-SCHENK 1981.

men. Das gilt auch für Synagogenneubauten in kleineren Gemeinden, wie in Darmstadt (1906), wo die orthodoxe Gemeinde die kleine Synagoge durch einen Rustika-Sockel und Hausteinrahmung als ihr Versammlungshaus in der Wohnbebauung zu kennzeichnen suchte.[206] Auch die schweren Werksteinformen der Synagoge in Detmold (1907) stehen für diese Bauintention.[207]

Prototypisch dafür ist die Synagoge in Bamberg (1910), wo auch unter erheblichem Geldmangel von vorneherein eine Synagoge „als freistehender Monumentalbau" errichtet werden sollte, „wobei vor allem angestrebt wurde, eine dem Charakter des Gebäudes entsprechende Monumentalwirkung zu erzielen."[208] Die Synagoge in Bamberg weist Elemente auf, die eindeutig assoziativ mit den großen Brückenkopfanlagen und mit dem Denkmalbau der Kyffhäuser-Denkmäler belegt sind: der breite Querriegel im Osten und der hoch aufragende, nur wenig durchbrochene Turm in der Westfassade prägen die Gruppierung der Gesamtanlage.[209]

Auch die Essener Synagoge war von Beginn an als Monumentalbau konzipiert worden und beinhaltet Stilelemente der zeitgenössischen Monumental- und Denkmalsarchitektur - im Unterschied zu Bamberg jedoch - ohne auf einen besonderen Typus hinzuweisen und diese Verbindung assoziativ zu verstärken. Viel ausschlaggebender als ihre assoziative Qualität ist in Essen die formale Wirksamkeit der Gestaltungsmittel in Hinblick auf die zu erzielende monumentale Gesamtwirkung.

Im Vergleich zu den anderen zeitgenössischen monumentalen Synagogenbauprojekten hebt sich die Essener Synago-

206 Bm 7.1909, S. 88 ff.
207 HAMMER-SCHENK 1981, Abb. 427.
208 Kronfuss in ECKSTEIN 1910, S. 131.
209 HAMMER-SCHENK 1981, S. 475.

ge durch ihre auffällig zur Schau getragene Monumentalität als Höhepunkt dieser Entwicklung markant ab.

2.3 DIE ANLAGE DES BAUKÖRPERS

2.3.1 Der Giebelvorbau

Eine nach außen hin sichtbare Differenzierung des Baukörpers beschreibt die verschiedenen Funktionen der Bauteile. (Abb. 24) Der zentrale Hauptraum wird nach außen hin durch die Kuppel und die Flankierungstürme gekennzeichnet. Dem zentralen Mittelteil vorgelagert ist das große Giebelfeld des Eingangsbereiches. Das Satteldach dieses Frontgiebels bedeckt exakt die Raumausdehnung der Vorhalle während der Windfang, d.h. der Portalvorbau sich wiederum leicht von der Vorhalle absetzt. Die beiden Bereiche des Vorbereitungs- und des Versammlungsraumes sind also nach außen hin sichtbar voneinander getrennt.

Die konkave Wölbung der Front mit ihrer umschließenden, einsaugenden Wirkung vermittelt eine willkommenheißende Empfangssituation. Die Sogwirkung setzt sich durch die Anlage des Vorhofes und die vorgeschobenen, leicht zueinander gewandten Fraueneingänge bis in den Kreuzungsbereich der Straße fort. Der gesamte Giebelvorbau bis zum Hofeingang bildet ein zusammengehöriges Empfangsmotiv mit feierlichem Pathos. Es ergänzt und verstärkt die Funktion und Wirkung des Portals. Dessen tiefe Laibung und gedrückte Bogenform fügt sich organisch in die dynamische Form der Fassade ein. Bezeichnenderweise hält Körner nicht an der konventionellen Form der Rundbogen-Portale fest.

Überhaupt ist das Motiv der konkaven Fassade sehr ungewöhnlich und bemerkenswert. Im Synagogenbau ist es ein nahezu singuläres Phänomen. Einzig Hector Guimard errichtete seine Synagoge in Paris (1913) mit einer konka-

ven Fassade, allerdings unter ganz anderen Bedingungen: es handelt sich dort um ein sehr schmales Grundstück, das in eine Häuserzeile eingebunden ist und sonst keine hervorstechende Individualität des Baukörpers zu beanspruchen sucht.[210]

Eine Parallele zu Körners Motiv ist in der konkaven Eingangsfassade der Mannheimer Kunsthalle (1905–07) von Hermann Billing zu sehen.[211] (Abb. 25) Hier wird der Eingangsvorbau von mächtigen Pfeilerbündeln gerahmt, die in das Konkav einschwingen und in ihrer starken Vertikalausrichtung und Bekrönung mit Kolossalfiguren eine äußerst imposante Wirkung vermitteln. Von Interesse ist, daß auch die Kuppelform, d.h. die Bedachung des quadratischen Mittelbaus oberhalb des Eingangs, vom Prinzip her der Essener Synagogenkuppel verwandt ist. Auch hier wird der Übergang von dem quadratischen Unterbau in die Kuppelhaube durch einen konkaven und einen konvexen Schwung gelöst. Eine Motivübernahme der Dachform seitens Körner ist jedoch nicht gegeben.

Wohl ist eine grundsätzliche Verwandtschaft der Architektur- und Gestaltungsauffassung von Billing und Körner festzustellen. Eine Orientierung Körners an Billings Architektur nach 1904 in eben jener Überarbeitungsphase zum Ausführungsentwurf ist anzunehmen.

Körner teilt Billings plastische Auffassung von Architektur, auch er versteht seine Architektur als „Körperarchitektur" wie Billing in seiner Schaffensphase vor dem Ersten Weltkrieg.[212] Er begreift das Bauwerk als Körper, d.h. als plastische Masse, die er als Modelleur bearbeitet. Tatsäch-

---

210 Synagoge Rue Pavée, 1911–13.

211 DBz 41.1907, S. 460 ff. Vgl. auch AR 23.1907, S. 85 ff. MBf 6.1907, S. 217 ff.

212 LAFRENZ 1978, S. 79 ff.

lich hat Körner in seinem Atelier mit Tonmodellen gearbeitet.[213] (Abb. 26)

Diese plastische Arbeitsweise ist auch für Körners Bauentwürfe in seinem reifen Werk der 20er Jahre kennzeichnend. Nur arbeitete er hier nicht mit unorthodoxen Wölbungen, sondern mit Kuben, entsprechend der funktionalen Architekturauffassung des Bauhauses. Seine Wohnhäuser am Camillo-Sitte-Platz, Essen (1925), oder die Rückfront der Börse Essen (1925), sind beredte Beispiele für eine phantasie- und spannungsvolle Gruppierung kubischer Elemente zu einem differenzierten Baukörper. In seinen frühen Werken vor dem Ersten Weltkrieg bildet die Synagoge den Höhepunkt dieser plastischen Architekturauffassung - man beachte die sich wiederholenden und rhythmisch ausschwingenden Rundungen an den Seiten, welche sich bis zur Grundstücksspitze ziehen, das Einschwingen der Fassade mit zwei weich gebrochenen Graten, die fließenden Dachformen über der Vorhalle, die sich wie ein Textil zu spannen scheinen, oder die weiche, leicht gebogene Form des Giebels.[214] (s. Abb. 8, 24, 26)

Das gespannte Gegeneinander von Wölbungen und Einbuchtungen, von Rundungen und Höhlungen entspricht der Gestaltungsweise von Barockarchitektur. Das Einschwingen der Eingangsfassade ist auch ein typisches und häufiges Element barocker Schloßfassaden, ebenso wie die strenge Symmetrie und Axialität des Bauwerks und seine Akzentuierung im Stadtbild unter stadtplanerischen Gesichtspunkten.[215] Körner fügte also barocke Stilelemente neben

---

213 Mdl. Mtlg. der Tochter des Rabbiners, Eva Samuel; Körners Dokumentationsband zur 'Alten Synagoge' enthält Fotografien von seinen Tonmodellen (Abb. 26), die diese Aussage belegen.

214 Das Motiv der leicht gebogenen Giebellinien mag auf das Vorbild in den Giebelanlagen der Frankfurter Westend-Synagoge zurückgehen. (Abb. 22) Körner schenkte den beiden Frankfurter Synagogen viel Aufmerksamkeit.

215 Auch die Hauben der Türme sowie die Vorhallen- und Vorhofbedachungen sind Elemente der Barockarchitektur.

Elementen anderer Herkunft in seine Körperarchitektur ein.

Die skulpturale Bauauffassung Körners weist auch auf frühe expressionistische Architekturentwürfe hin.[216] Eine Verbindung zu diesen utopischen Bauvorstellungen besteht zumindest in dem Appell an die synästhetische Empfindung des Betrachters.[217] Der Künstler appelliert mit seiner Gebäudeplastik an eine totale Wahrnehmung: an das Auge, an den Tastsinn und an das Gefühl.
In diesem Sinne werden die architektonischen Formen - wie hier die konkave Eingangsfassade - zu einer suggestiven Kraft gestaltet und für den Betrachter nicht nur sichtbar, sondern auch erfahrbar.

Abgesehen von der Plastizität der Fassade weist diese in den Einzelformen konkrete Verbindungen zu der Frankfurter Friedberg-Synagoge (1907) auf. (Abb. 23) So sind die Flankierungstürme als vorbildhaft für Körners Türme zu nennen.[218] Vor allem aber hatte das Frankfurter Giebelfeld konkrete Vorbildfunktion für Essen.[219] Das Motiv und die Gestaltung der großen Fensterrose, welche den Giebel beherrscht, weisen darauf hin, denn das Essener Rundfenster trägt die gleiche zentrierte Anordnung von Ornamentsteinen in der Rahmung wie das Frankfurter. (Vgl. Abb. 23 u. 30) Körner übernimmt auch die durchlaufenden, zum Teil ornamentierten Säulenvorlagen, die als Vertikale den Giebel und die Rosette auffällig gliedern und rhythmisie-

---

216 Zur expressionistischen Architektur s. PEHNT 1973;
man vergleiche dazu die frühen phantastischen Entwürfe von Poelzig und Billing.

217 PEHNT 1973, S. 19.

218 Siehe die nach unten ausschwingenden Turmhauben, die Einschnürung des Mauerwerks unterhalb und der darauf folgende Mauerabsatz.

219 Vgl. DBz 41.1907, S. 608 ff.

ren. Er modifiziert das Frankfurter Motiv in Bezug auf die Vertikalgliederung seines Baukörpers.[220]

2.3.2 Der zentrale Mittelbau

Wie die Vorhalle nach außen hin vom Hauptraum eindeutig abgesetzt ist, so markieren die Kuppel und deren angedeutete Formwiederholung in den Seitenteilen eine räumliche Einheit. Diese Raumeinheit wird durch den Materialeinsatz betont: Durch die Verwendung von glatt geschliffenem Muschelkalkstein an den Seitenannexen statt der grob behauenen Werksteine hebt Körner den Hauptraum von den sonstigen Räumen ab. Die glatten Kalksteinflächen mit ornamentierter Rahmung heben die besondere Bedeutung des Hauptraumes hervor. Die ruhige Materialbehandlung und die großen Maßwerkfenster geben der Würde des Hauses, d.h. der Würde des Betens und Versammelt-Seins, Ausdruck.

Große Maßwerkfenster werden zudem aufgrund ihres Vorkommens in spätromanischen und gotischen Kirchen gemeinhin mit Kirchenbau bzw. mit Sakralräumen assoziiert. Körner bedient sich hier also eines Stilmittels, das auf christlichen Seh- und Erlebensgewohnheiten begründet ist. Traditionell waren die Fenster in Synagogen eher klein, aus Angst vor Zerstörungen und Übergriffen der oft judenfeindlichen Umgebung. Erst in den am Kirchenbau orientierten Stadtsynagogen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden entsprechend der Repräsentativität der Gesamtanlage auch die Fenster vergrößert. Insofern steht das Essener Versammlungshaus in der Synagogentradition des 19. Jahrhunderts; die romanisierenden Anklänge, die in der Rundbogenform, im Maßwerk oder in den Ornamentsteinen verblieben sind, lassen dies ebenso deutlich werden.

---

[220] Er paßt das Motiv dem Portal und der Binnengliederung des Mittelbaus an.

2.3.3 Die Kuppelanlage

2.3.3.1 Die Kuppelform

Über dem kompakten Baukörper steht, weithin sichtbar, die zentrale Kuppel. Die Kuppel war seit Sempers und Opplers theoretischen Überlegungen zum Synagogenbau nach außen hin zum Wahrzeichen der Synagogen geworden. Semper sah in ihr ein Symbol in Reminiszenz an das älteste jüdische Heiligtum, an das Stiftszelt, und gestaltete dementsprechend die Kuppel über der Zentralanlage seiner Synagoge in Dresden (1840) als Zeltdach.[221] Oppler definierte die Kuppel als Bauglied, das dem Beschauer von außen den Hauptraum anzeigt, insbesondere aber als Repräsentationsobjekt, das dem Kirchturm als Pendant gleichkommt.[222] Spätestens seit Knoblauch die Kuppel der großen Berliner Synagoge in der Oranienburger Straße (1866) nicht über den Hauptraum, sondern auf den Vorbau legte, damit sie von der Straße her sichtbar war, zeigte sich ihr Wesen als Verkörperung monumentaler Baugedanken offenkundig.[223]

Die Form der Flachkuppel mit Tambour wie sie Körner von der genannten Hurvah-Synagoge in Jerusalem (Abb. 19) übernahm, ist im vorderen Orient in zahlreichen Varianten weit verbreitet. Sie geht auf die byzantinische Form der Kreuzkuppelkirchen zurück, auch bei Moscheen ist sie der verbreitete Kuppeltyp. Gurlitt bildet z.B. in der Deutschen Bauzeitung, 1907, eine Moschee aus Konstantinopel ab, die mit ihrer eingeschnürten Kuppel, dem halbrunden Giebelfeld und den flankierenden Turmstümpfen als Prototyp orientalischen Bauens bezeichnet wird.

Bezeichnenderweise befindet sich Gurlitts Abbildung der Moschee in dem gleichen Jahresband der Deutschen Bau-

---

221 Ausführlicher zu Semper und Dresden: KÜNZL 1985, S. 177 ff.

222 HAMMER-SCHENK 1981, S. 201 ff.

223 Ders. 1981, S. 287 ff.

zeitung wie die Vorstellung und Beschreibung der Mannheimer Kunsthalle und der Frankfurt-Friedberger Anlage. Angesichts der Formverwandtschaft zu diesen beiden Bauwerken ist es möglich, daß Körner bei der Überarbeitung seines Wettbewerbsentwurfes die Zeitschrift als Orientierungshilfe herangezogen hat.[224]

Ein häufig verwendetes Motiv ist dieser Kuppeltyp auch in der zeitgenössischen Architektur seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in Wettbewerben für öffentliche, repräsentative Bauaufgaben, bei Denkmälern, Krematorien oder öffentlichen Hallen.[225] Gemeinsam ist allen diesen Projekten, daß sie kaum an der Realität gemessen sind, sondern meist utopische Dimensionen in Größe und Erhabenheit annehmen. Sie sind Ausdruck des Wunsches nach Monumentalität und exotisch Neuem. Innerhalb der Stilsuche zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren gerade fremde Formen attraktiv.

Im Synagogenbau des frühen 20. Jahrhunderts fand diese fremdländische 'Kuppel-Mode' nur bedingt Eingang. Hessels Erstentwurf der Synagoge Berlin-Fasanenstraße (1912), der diese Kuppelform in Anlehnung an Brantzky aufweist, wurde nicht ausgeführt.[226] In der Frankfurter Westend-Synagoge (1910, Abb. 22) wird die gedrungene Flachkuppel über ein breites Kranzgesims in den überragenden quadratischen Mittelbau überführt. Dadurch ist der orientalistische Anklang nur dezent gegeben und entspricht der beschrie-

224 DBz 41.1907, S. 349.

225 Die auf Monumentalität angelegten Bauentwürfe von Franz Brantzky tragen diese spezifische Form der Kuppel allesamt (Abb. in MENNE-THOME 1980, S. 125, 127, 139, 145). Die Architekturskizzen Hermann Billings und seiner Schüler weisen eine große Anzahl von Zeichnungen kolossaler, auf Kuben reduzierter Bauten auf, die von jener Kuppel überspannt und von Kolossalfiguren gerahmt, pathetisch auf einer Felsenanhöhe thronen (BILLING 1904). Wilhelm Kreis' zahlreiche Bismarcktürme sind z.B. an der Flachkuppel des Theoderich-Grabmals in Ravenna orientiert (Abb. in MAYER/ REHDER 1953).

226 HAMMER/SCHENK 1983, S. 129 ff.

benen zurückhaltenden Ägyptisierung, die den Innenraum und die Bauplastik bestimmt. Die Augsburger Synagoge (1917) zeigt eine original orientalische Kuppelhaube, wie sie auch die von Gurlitt abgebildete Moschee trägt. Der entstehende fremdländische Aspekt wird allerdings durch die strenge, klassizistische Fassade des Gebäudes ganz bewußt zurückgenommen, die heimische Außenarchitektur nach „Augsburger Art" ist als bewußte Gegenmaßnahme zu sehen.[227] Die Kuppel war von der Straße aus nicht sichtbar, sondern nur aus der Ferne im Stadtbild, so daß man von einer intendierten Dialektik von Einpassung und Eigenständigkeitsdemonstration sprechen kann.

Der Kuppelgestaltung Körners liegt eine vergleichbare dialektische Überlegung zugrunde. Seine Kuppel zeigt bezeichnenderweise nicht exakt jene prototypische Form der Moscheen, byzantinischen Kreuzkuppelkirchen und Synagogen des vorderen Orients, wie sie vielfältig in zeitgenössischen Monumentalbauten übernommen wurden. Während das Tonmodell des Entwurfsprozesses noch eine flachere Kuppel aufweist und das Gesamtgefüge des Baus nahe an die orientalisierenden Architekturskizzen Hermann Billings heranreicht, wandelt Körner das Motiv im Ausführungsentwurf barockisierend ab.[228] (Abb. 26)

Der konkav ausschwingende untere Kuppelteil mit den karniesförmigen Graten ist ein typisch barockes Element, von den Mansarddächern her geläufig.[229] Durch Hinzufügung dieses barockisierenden Elementes nimmt er dem Bauwerk die ausdrücklich morgenländischen Züge und läßt es nicht fremd aus dem Straßen- und Stadtbild herausfallen.

---

227 GRÜNFELD 1917, S. 75.

228 Vgl. BILLING 1904.
Vgl. in Abb. 26 die Flachkuppel des Tonmodells mit Abb. 8.

229 Die Kuppel der Synagoge in Wilhelmshaven (1915) zeigt eine vergleichbare Form, jedoch wesentlich ausgeprägter barockisiert und in Verbindung mit klassizistisch-barocken Formen in der Architektur unterhalb, so daß sich ein ganz anderer Gesamtklang ergibt.

2.3.3.2 Die Kuppeltechnik

Die Kuppel wie auch die Konstruktion des ganzen Synagogenbaus ist in Eisenbetonbauweise errichtet. Das urtümliche Bossenquader-Mauerwerk, das die Illusion von unzerstörbarer Festigkeit der Mauermassen zu geben sucht, kaschiert eine moderne Konstruktion mit ebenso modernem Material.

Der Stahlbetonbau ist eine Errungenschaft des späten 19. Jahrhunderts, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts für allgemeine, öffentliche Bauaufgaben etabliert hatte.[230] Der Vorzug dieser neuen Bauweise lag zunächst in der großen Standfestigkeit, d.h. für die Ruhr-Region besonders in einer größeren Sicherheit gegenüber Bergsenkungen. Dieser Vorteil war bzw. ist für die Essener Synagoge von besonderer Bedeutung, denn schon 1918 mußte Körner trotz der Stahlbetonbauweise und -fundamentierung erhebliche Bergschäden bei der Baupolizei reklamieren.[231]

Ein weiterer Vorzug des Stahlbetons ist seine besondere Eignung für Kuppelbauten, da aufgrund des Materials und seiner Verankerungen die Zug- und Druckkräfte nicht mehr in Strebekonstruktionen abgeleitet zu werden brauchen, „da man die Kuppelhaut selbsttragend ausbilden kann und auf diese Weise zu einfachen und klaren Formen gelangt."[232] Körner schöpft diese Leistungsfähigkeit des Materials zugunsten der Einheitswirkung und Geschlossenheit des Baukörpers aus, insbesondere aber für die Innenraumwirkung - denn das weit überspannende Kuppelgewölbe bedarf keiner Säule, die dem Betrachter den Blick

---

230 Veraltet 'Eisenbetonbau' genannt;
im Sonderheft 'Essen und Krupp' der Zeitschrift 'Deutschland', Essen 1912, S. 442, werden beispielhaft für die neue Konstruktion in Essen der Saalbau, der Handelshof, das Stadttheater gelobt.

231 StAE Akte Nr. 10796 / 35340 Bd. IIa.
Über Behebungsmaßnahmen wird dort keine Auskunft gegeben.

232 Bw H. 22, 1910, 59.

in die Kuppel oder auf das Allerheiligste verstellt. Im Außenbau verrät sich die Eisenbetonkonstruktion lediglich in der Geschlossenheit des Baukörpers, da die Hausteinverblendung dominiert.

Während die Errichtung der Essener Synagoge 1910–13 in Stahlbetonbauweise keine Besonderheit darstellt, muß man aber die große Weite des Kuppelgewölbes als außergewöhnlich beurteilen.

Mit einer Höhe von ca. 34 m der Außenkuppel, ca. 26 m bis zum Scheitel der inneren Kuppel und einem Durchmesser von ca. 30 m ist sie kaum mehr mit den Kuppeln anderer Sakralbauten bzw. Synagogen zu vergleichen, sondern mißt sich fast mit den ehrgeizigen bürgerlichen Hallen- und Kuppelprojekten im Profanbau jener Zeit.[233] Unter den Synagogenbauten jener Zeit reichen lediglich die Großbauten der Frankfurter Synagoge im Westend (1907) mit 25 m Spannweite und die überkuppelte Rotunde der Mainzer Synagoge (1912) mit 27 m Durchmesser und 25 m Höhe an die Dimension der Essener heran.[234] Bei der Betrachtung und Beurteilung dieser Zahlen ist es wichtig zu sehen, daß die Größen- und Höhenausmaße der neuen öffentlichen Mehrzweckhallen seit ca. 1910 weit darüber hinauswuchsen.[235] Höhepunkt dieser Entwicklung vor dem

---

233 Der Durchmesser mißt sich einschließlich der Fensternischen, beträgt faktisch also ca. 28 m. Diese Angaben und die folgenden technischen Ausführungen stützen sich auf KLAPHECK 1914, S. 87–89 und auf die Baupläne des Stadtarchives Essen Akte Nr. 10796 / 35339 u. 35341.

234 Vergleichbare Beispiele.: Berlin-Fasanenstraße (1912) je 14 m, Görlitz (1911) 18,7 m Durchmesser der inneren Kuppel und Posen (1907) 17 m.

235 W. Kreis' Kuppel der Betonhalle auf der Leipziger Baufachausstellung maß 30 m Durchmesser, die des Apollo-Theaters in Bochum 20 m, die der Kgl. Bibliothek in Berlin (1913) 37 m.
S. Bt 34.1914, S. 257 ff.,
DBz 6.1909, S. 53 ff.
ZdB 341914, S. 301 ff.

Ersten Weltkrieg war die Jahrhunderthalle von Max Berg (Breslau 1911–13) mit 65 m lichtem Durchmesser.[236]

Den Kuppelbauten dieser Hallen liegen allerdings andere, auf größere Weiten hin angelegte Konstruktionen zugrunde. Statt der Massiv-Kuppelschalen wählte man zur Verringerung des Gewichtes Rippenkonstruktionen.

Die Essener Kuppel wurde noch als massive Kuppelschale errichtet. Die Schale der Innenkuppel ist unabhängig von der äußeren konstruiert, die nur 9 cm dicke Betonschale ist auf einen Steifrahmen, der in der Laterne konstruiert ist, aufgesetzt.[237] Die Laterne ist als Konsole angelegt, so daß sie zu besonderen Anlässen betreten werden kann und durch die Lichtöffnungen effektvolle musikalische Vorträge gegeben werden können.[238] Der Steifrahmen und die Kuppelschale geben ihren Hauptdruck auf die Flankierungstürme ab, ebenso wie die äußere Kuppelschale. Diese ist auf einem Windrahmen konstruiert, der nach außen hin in dem breiten Gesims unterhalb des Tambours seine Entsprechung hat. Auf ihm liegt, durch Streben verbunden, in Höhe des Haubenansatzes, ein Steifrahmen, der um die ganze Kuppel gezogen ist, mit vier Tragbalken, welche die äußere Kuppelschale tragen. Die Druckkräfte übertragen sich auf vier Bögen, die zwei längeren und zwei kürzeren Vierungsbögen – wobei die längeren im Innenraum nicht sichtbar sind. Alle haben in den vier Flankierungstürmen ihr Widerlager. Die vier Ecktürme, welche die enormen Schubkräfte des Vierungsaufbaus und der beiden Kuppelschalen aufnehmen, sind durch starke Eisenbetonplatten verankert.[239] Nach außen hin tritt diese Konstruktion und

---

236 DBz 47.1913, S. 385 ff.

237 Die Dicke der Außenkuppel beträgt 12 cm. (KLAPHECK 1914, S. 88)

238 KLAPHECK 1914, S. 87.
Zur Konstruktion s. auch: DIE KIRCHE 12.1915, H. 7, S. 109–115.

239 Die gesamten Fundamente sind mit Rücksicht auf den Bergbau durch ein Netz aus Betonbalken besonders verankert.

ihre Kräfteverteilung nicht in Erscheinung und die Entsprechungen von Innenraumkonstruktion und Außenbau lassen sich lediglich erahnen. (Abb. 6)

Die Bauakten geben Aufschluß über Schwierigkeiten beim Betonieren der Kuppel im Januar 1913.[240] Laut Prüfung der Baupolizei waren schwere Mängel zu beanstanden. Die Standfestigkeit der Innenkuppel war nicht gewährleistet, da der bei Frost bearbeitete Beton zunächst die Eisenarmierungen unter- und oberhalb der Lichtöffnungen nicht band.[241]

Die dargelegten Ausmaße des Kuppelbaus im Vergleich zu anderen Projekten der Zeit sowie seine technischen Schwierigkeiten und Bewältigungen geben der Beurteilung von Rachel Wischnitzer-Bernstein als „most ambitious synagogue project in Germany of the pre-world-war I period" Recht.[242]

2.4 DAS INHALTLICHE BAUPROGRAMM

2.4.1 Allusionen an den Tempel zu Jerusalem

Die Monographie Klaphecks bietet aufgrund der anzunehmenden Mitautorenschaft Körners nicht nur detaillierte Informationen, sondern auch Interpretationsansätze. So sind die zahlreichen Andeutungen Klaphecks zu dem Tempel in Jerusalem durch Hinweise oder Zitate aus der Bibel, welche er im Zusammenhang mit der Außenbaubeschreibung gibt, beachtenswert und sollen weiterverfolgt werden. Sie

240 StAE Akte Nr. 10796 / 35340.

241 Der zuständige Prüfer der Baupolizei forderte sogar den Abbruch der Kuppel und befahl einen Baustop (Bericht vom 28.2.1913). Der ernste Konflikt wurde erst nach Abwarten und nochmaliger Prüfung, Begehung und Belastungsprobe beigelegt. (Bericht v. 31.3.1913).
StAE Akte Nr. 10796 / 35340.

242 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1964, S. 228.

regen zu der Vermutung an, die Essener Synagoge sei in Anlehnung an den Tempel von Jerusalem, den Salomonischen Tempel, gestaltet oder konzipiert.[243]

Diese Vermutung liegt nahe, da insbesondere seit Beginn der Zeit der Emanzipation und der Reformbewegung Synagogen nach dem Bauprogramm des Tempels entstanden. Die Reformer lehnten den überlieferten Gedanken an die Rückkehr nach Jerusalem und die Wiedererrichtung des Tempels ab, für sie war ihre Synagoge ihr 'Tempel'.[244]

In bezug auf den Begriff des „Jerusalemer Tempels" muß differenziert werden: Den ersten Tempel erbaute König Salomo ca. 950 v.Chr. Dieser sogenannte Salomonische Tempel, der auch in der Bibel beschrieben wird, ist hier thematisiert. Nach der Zerstörung des Tempels durch Nebukadnezar 586 v.Chr. und der Rückkehr des Volkes Israel aus dem Babylonischen Exil wurde ein neuer Tempel errichtet, der sog. Tempel Serubbabels. Dieser wurde nach mehrmaliger Instandsetzung im Laufe der Zeit von Herodes (20 v.Chr. - 9 n.Chr.) mit großem Aufwand erneuert. Den 'Herodianischen Tempel' zerstörten die Römer 70 n. Chr. bei der Eroberung Jerusalems.

Im 19. Jahrhundert entstanden eine Fülle von Rekonstruktionsversuchen des Salomonischen Tempels nach den biblischen Beschreibungen. Die Etablierung und die Erfolge der wissenschaftlichen Archäologie und deren Interesse an einer wissenschaftlich fundierten Rekonstruktion des Tempels initiierten dies. Busink gibt eine ausführliche Vorstel-

---

243 Künzl stellte diese These zur Essener Synagoge auf: KÜNZL 1976.

244 Vgl. den ersten programmatischen Reformer-'Tempel' in Seesen, der von I. Jacobsen 1803 zunächst nach den Vorstellungen vom Tempel in Jerusalem geplant war. HAMMER-SCHENK 1981, S. 149-154.
Die Synagoge in Leipzig (1855) war die erste reformierte Großstadtsynagoge, die konkrete Elemente des Tempels aufnahm.

lung von der Vielzahl und der Verschiedenheit der Rekonstruktionsversuche des Tempels seit dem 16. Jahrhundert.[245]

Als direkte Quellen liegen die biblischen Beschreibungen vor.[246] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Aussehen des Salomonischen Tempels im Groben bekannt. Danach handelte es sich um einen flachgedeckten Langhausbau mit überhöhtem Mittelteil und flacheren Seitenteilen aus glatt behauenen Quadersteinen, der von weitläufigen Vorhöfen umgeben war. Den Eingang flankierten zwei große, freistehende, bronzene Säulen mit einem besonders ausgebildeten Kapitell. Die Säulen hatten keine tragende Funktion, ihre Verwendung ist bis heute unklar.[247] Ihre auffällige Anordnung sowie ihre eigenartigen Kapitelle aus einer Lotosform mit Granatäpfeln und einem Netzgeflecht machten sie zum typischen Merkmal des Salomonischen Tempels[248], welches auch in der Synagogenbauarchitektur Eingang fand. Semper deutete die beiden Tempel-Säulen an der Außenarchitektur seiner Synagoge symbolisch als aus der Fassade vorspringende Flankentürme an.

Sempers Lösung wurde vorbildhaft für die Synagogen des 19. Jahrhunderts.[249] Der Essener Neubau nimmt den symbolischen Hinweis auf das Motiv der Tempelsäulen Jachin und Boas in den kleinen Dreiviertelsäulen auf, die die Fraueneingänge flankieren. Die stark stilisierte Gestaltung der Kapitelle mit einem hohen Knauf, angedeuteten Blättern, also Lotosblättern, und einer Art Kugelfries unterhalb

---

245 BUSINK 1970 Bd. I.

246 1.Kg.6.1–38, 1.Kg.5.15–7.51, Ez.40–44, 2.Chr. 3 u.4.

247 Busink vermutet, es habe sich um die Standarten des Tempels gehandelt, die im Sinne königlicher Standarten die Anwesenheit Jahwes im Tempel symbolisierten und weist auf Parallelen bei babylonischen Tempeln hin. BUSINK 1970, S. 316.
Künzl vermutet eine Fruchtbarkeitssymbolik, (Vortrag in Essen, Januar 1987).

248 S. die ausführlichen Beschreibungen in:
I.Kg.7.15 ff., 2.Kg.25.16 ff., 2.Chr.3.15 f., Jer.52.20 ff.

249 Auch die kleine maurische Synagoge in der II. Webergasse (1869) trug zwei die Fassade flankierende Turmaufbauten in Reminiszenz an die Tempelsäulen.

weist auf eine bewußte Andeutung ohne konkrete Abbildungsfunktion hin. Die mächtigen Torpfeiler definiert Klapheck als Eingangspfeiler zum Tempelvorhof.[250] Die portikusähnliche Pfeilerarchitektur, deren gerader oberer Abschluß mit der Kuppelbedachung einen Architrav suggeriert, provoziert in ihrer Gestaltung Assoziationen zu altorientalischer Tempelarchitektur. Die Pfeiler tragen an ihrer Durchgangsseite zum Hof die hebräische Inschrift: „Ich verlobe mich mit dir auf ewig". Die Zeilen der Erinnerung an die Verlobung Jahwes mit seinem Volk Israel werden durch das Ornament zweier verschlungener Ringe darunter bekräftigt.

Klapheck kommentiert weiterhin die Anlage des Vorhofes und dessen überwölbten Umgang als Hinweis auf den Tempel.[251] Wie die Tempel von Jerusalem von weiten Vorhöfen umgeben waren, so lehnt sich Körner durch den im Verhältnis zur Grundfläche außerordentlich großzügig angelegten Vorhof an den Tempel an. Entgegen den heutigen wissenschaftlichen Erkenntnissen[252] ging man zur Zeit Körners davon aus, daß die Höfe des Tempels von Stoen umgeben waren.[253]

Indem Körner seinen Hof mit den Arkadengängen umgibt, definiert er ihn ganz deutlich als zeichenhaften Hinweis auf den Tempel. Klapheck führt auch den Bodenbelag des Vorhofes, die geschnittenen Muschelkalksteinplatten, durch die entsprechende Bibeltextstelle belegt, auf das Vorbild des Tempels zurück.[254] Einen weiteren Hinweis auf den Tempel bilden ihm zufolge die Gitterstäbe im Tympa-

250 KLAPHECK 1914, S. 9.

251 KLAPHECK 1914, S. 9.

252 BUSINK 1970, S. 152 f.

253 So z.B. die Baugeschichte PRESTEL 1902, S. 23, 38; so auch JOSEPH 1901, S. 605, 736; dieser weist wiederum auf Perrot und Ghipiez, Paris 1889, hin.

254 KLAPHECK 1914, S. 10.

non, oberhalb des Bronzeportals: „Und er machte an das Haus Fenster mit festen Stäben davor."[255]

Neben diesen Detail-Anspielungen ist es vor allem die Anlage des Vorhofes und die damit vorgegebene Raumabfolge für den Eintretenden, die die Parallele zum Tempel deutlich macht.[256] Der Besucher gelangt zunächst in den Vorhof, von dort in die Vorhalle und, axial den Weg fortsetzend, in den Versammlungsraum mit dem Thoraschrein gegenüber dem Eingang. Diese Raumabfolge - Hof - Vorhalle - Hauptraum - Allerheiligstes - entspricht derjenigen, die charakteristisch für den Jerusalemer Tempel war. Dort folgte dem Vorhof und der Vorhalle das Heiligtum - Hekal -, in dem sich die Tempelgeräte befanden. Daran anschließend befand sich hinter einem Vorhang und einer Tür das Allerheiligste - Debir -, das die Bundeslade und die flankierenden goldenen Cherube enthielt.[257] Körner bekräftigt seine Analogie zum Tempel noch durch seine strenge Axialität der Raumabfolge.[258]

Ebenso weist die Gesamtgestalt der Essener Synagoge mit dem überragenden Mittelteil und den flacheren, halbrunden Seitenannexen auffällig und weithin sichtbar auf die Grundform des Jerusalemer Tempels hin.[259]

Da Körner sich grundsätzlich nicht an der flachgedeckten, phönizischen Architektur des Salomonischen Tempels orientiert, wird deutlich, daß eine abbildhafte Ähnlichkeit mit dem Tempel nicht angestrebt ist. Aufgrund des kultischen Unterschiedes verbot sich dieses seit jeher.

Die Anspielungen an die Architektur des Tempels sind als symbolische Übernahmen zu verstehen. Sie werden

255 KLAPHECK 1914, S. 13.

256 KÜNZL 1976, S. 19.

257 Vgl. zum Tempel: ROTH 1963, S. 36 ff.

258 Zur Wegarchitektur des Tempels vgl.: ROSENAU 1979.

259 Schon Semper (1840) stattete seine Dresdener Synagoge analog zum Tempel mit niedrigeren Seitenteilen aus.

nicht in ihrem alten Symbolgehalt in den Synagogenbau übertragen, sondern weisen die Synagoge in Erinnerung an den alten Tempel als den neuen Tempel der Gemeinde aus. „Wie der antike Tempel das Zentrum des Judentums darstellte, so sollte nun die Synagoge Mittelpunkt einer neuen Gemeinde sein."[260]

2.4.2 Die Bauplastik

Durch die bewußte Vermeidung einer Abbildhaftigkeit des jüdischen Tempels in der Gesamtform des Synagogenbaus ist der Funktionsunterschied von Synagoge und dem Tempel nicht angetastet. Eine im gleichen Sinne lediglich hinweisende Bedeutung nimmt die Bauplastik ein, welche in der Motivik auf die antiken palästinensischen Synagogen zurückgreift. Auch bei diesem Rückgriff ist nicht Authentizität oder eine geschlossene Gestaltung nach antikem Muster angestrebt. Die eigenständigen, modernen Formen des Außenbaus tun dies eindeutig kund.

Die Ausstattung mit figürlicher Bauplastik ist ein Novum in der Geschichte des nachemanzipatorischen Synagogenbaus. Sie ist auf die Kenntnis der antiken Synagogen und die Auseinandersetzung mit der jüdischen Tradition und Archäologie zurückzuführen. Man kann von einer Tendenz im Synagogenbau des Übergangsstils vor dem Ersten Weltkrieg sprechen, denn auch die anderen, zeitgenössischen großen Synagogenbauprojekte weisen eine figürliche Bauplastik auf, wenn auch nicht im gleichen Umfang wie in Essen.[261]

Die Verwendung plastischen und ornamentalen Schmucks als Bestandteil der Außenarchitektur überhaupt entspricht der allgemeinen Kunstauffassung jener Zeit.

---

260 KÜNZL 1976, S. 30.

261 Frankfurt Friedberger Anlage 1907
Frankfurt Westend-Synagoge 1910
Berlin Fasanenstraße 1912.

Die maskenartigen Bacchushäupter unterhalb des Daches an Olbrichs Warenhaus Tietz in Düsseldorf (1908), die Friese, Lisenen und Gesimse mit Pflanzenranken und Figurinen etc. sind ein beredtes Beispiel für jene Gestaltungsauffassung im Vorfeld der ornamentlosen Moderne. Sie schmücken hier eine hochmoderne, nach dem Gesichtspunkt der konstruktiven Wahrheit konzipierte Warenhausarchitektur.

Die starke Stilisierung der Ornamentformen und die Favorisierung geometrischer Elemente und Formen in den Reliefs der Essener Synagoge weist auf Körners Nähe zu den strengen Fomen vor allem des 'Darmstädter Jugendstils' hin. Das gilt sowohl für die figürlichen Ornamente als auch für die Friese. Als Beispiel seien die beiden ornamentierten Säulen am Eingang zum Rabbinerhaus genannt. In ihrer strengen Stilisierung und Geometrisierung, in der die figürlichen Motive kaum mehr identifizierbar sind, entspricht die Ornamentik der klar gegliederten Bausubstanz.[262]

Das ganze Bauwerk ist an den vertikalen und horizontalen Gliederungslinien mit Friesen versehen: mit einfachen Scheibenfriesen als Fensterrahmungen, mit komplizierteren Friesen an den Gesimsen der Dachansätze, an den Sockeln etc. Diese Friese haben ihre Funktion als plastische und dekorative Gliederungselemente. Sie entsprechen der modellierenden Gestaltungsauffassung des Architekten und addieren sich zu der facettenreichen Plastizität des Gesteins, zu den Rundungen des Bauorganismus'. Sie erhöhen die spannungsvolle Bewegtheit der Oberfläche durch das Spiel von Licht und Schatten und steigern die Stofflichkeit der Bausubstanz. Ein Vergleich etwa zu Billings Körperarchi-

[262] Die Ornamentformen erinnern an die Rechteckfassungen der Edelsteine auf dem Brustschild des Hohepriesters und sich entrollende Blütenblätter in Form von Herzen.

tektur bietet sich wiederum an. Auch hier ist eine reiche Bauornamentik inhärenter Bestandteil des Bauwerks.[263]

Als Elemente der Bauplastik und -ornamentik sind die in das Kranzgesims oberhalb der Maßwerkfenster eingefügten Löwenfiguren in Körners Synagoge vergleichbar mit jenen 'Bacchus-Häuptern' an Olbrichs Warenhaus Tietz in Düsseldorf. Diese Löwen markieren die Endpunkte der Grate zwischen den Maßwerkfenstern. (Abb. 27) Jeweils gegenständig und dem sich nach unten fortsetzenden Grat zugeordnet, sieht man sie in heraldischer Geste, nämlich die Pranke erhoben und den Kopf rückwärts gewandt. Das Löwenmotiv weckt orientalische Assoziationen. Diese ergeben sich durch die zentrale Stellung des Löwensymbols in der ägyptisch-assyrischen Kultur, durch die bekannten apotropäischen Löwen an den Tempeleingängen etc.[264]
Die bereits zitierte, maßgebliche Stellungnahme des Essener Rabbiners und seine Favorisierung orientalischer Formen, die auf die Herkunft des jüdischen Volkes hinweisen sollten, kommt hier wiederum zum Ausdruck. Außerdem ist der Löwe Symbol des Königtums des Stammes Juda.[265]

Das starke Gesims, in das die Löwen formal eingebunden sind, enthält zwei sich abwechselnde Motive: zwei aufrecht stehende Pinienzapfen, die durch die plastische Binnendifferenzierung des Steines als solche gekennzeichnet sind, und als zweites einen Stamm, an dessen Astenden Pinienzapfen übereinander angeordnet sind. Die Pinienzapfen sind ein altes orientalisches Symbol der Fruchtbarkeit und

263 Vgl. Mannheimer Kunsthalle, Freiburger Kollegienhaus, LAFRENZ 1978.

264 Vgl. Bspe. v. BUSINK 1970, S. 271 u. ROTH 1963, S. 40.

265 Genauer KOHL/WATZINGER 1916, S. 198 f.
Die Frankfurt-Westend-Synagoge trägt in den 4 Giebelfeldern der Kreuzarme je vollplastisch ausgebildet das alte Motiv des Löwen von Juda mit den Bundestafeln. (Abb. 22)
In der Berlin-Fasanenstraße-Synagoge flankieren je 2 liegende Löwen auf Konsolen in der Fassade das Portal. Auch hier wird also der Bezug zur altorientalischen bzw. altjüdischen Symbolik in der Bauplastik gesucht.

des Lebens, das in den engeren Kreis der jüdischen Symbolik als Dekorationsmotiv des antiken jüdischen Lebens gehört. Auf die Fruchtbarkeitssymbolik nehmen auch die Maßwerke der Fenster Bezug: In stilisierter Form sind zwei Säulchen mit Fruchtknoten und mit einer sich öffnenden Knospe angedeutet.[266]

Die Grate zwischen den Maßwerkfenstern tragen geometrische Motive wie das antike Mäander oder elliptische Ringe. Ungegenständlich geometrische Motive zieren auch die quadratischen Ornamentsteine, die die Fenster der vier Flankierungstürme rahmen. Die Verwendung geometrischer Ornamente und die Symmetrie und Regelmäßigkeit der Form dieser Motive entsprechen der orientalischen Neigung zu Geometrismen. Rosetten und Sterne in Friesen und Ornamentsteinen waren beliebte Motive in der jüdischen Dekorationskunst Palästinas, sie bildeten das Hauptmotiv für die Gestaltung von Sarkophagen, Grabfassaden, Türen, Fußböden etc.[267]

Die Ornamentsteine in der Außenfassade der Essener Synagoge haben also nicht nur eine dekorative Funktion, sondern auch die, einen Bezug zur Dekorationsform der antiken Synagogen herzustellen. Kohl/Watzinger bilden in ihrer umfangreichen Zusammenfassung der Ausgrabungsergebnisse der antiken Synagogen in Galiläa eine Anzahl solcher Friese und Rosetten ab und bezeichnen die flach angeschnittenen Ornamente in Holzschnittmanier als jüdische Eigenart.[268] Spätestens seit 1909 befanden sich Friesteile und ornamentierte Steine als Ausstellungsobjekte in den Königlichen Museen zu Berlin.[269]

---

266 Der sonstige figürliche Schmuck der Maßwerkfenster besteht aus einigen applizierten Medaillons, welche Trauben, eine Leier, den Brustschild des Hohepriesters oder geometrische Muster, also meist biblische Motive zum Inhalt haben.

267 KOHL/WATZINGER 1916, S. 184.

268 KOHL/WATZINGER 1916, S. 184 ff.

269 Vgl. den Katalog WULFF 1909.

Kenntnis über die antiken Synagogen Palästinas, über die Inhalte und Formen der Gestaltung, hatte man seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, seitdem die Ergebnisse der Ausgrabungswelle in Palästina sich in allgemein zugänglichen Veröffentlichungen niedergeschlagen hatten. Seit den 1880er Jahren waren die Ergebnisse in Fachkreisen bekannt und seit ca. 1900 fand sich breites Interesse dafür, insbesondere durch intensive Auseinandersetzungen innerhalb des liberalen Judentums. Die Forschungsergebnisse wurden in den einschlägigen jüdischen Zeitschriften populärwissenschaftlich einem breiten jüdischen Publikum zugänglich gemacht.[270] Vor allem die zionistische Bewegung setzte sich für Informationen aus Palästina ein, z.B. durch ihr Organ 'Ost und West'.

Der Rückgriff Körners auf das antike Traditionsgut vollzieht sich durch motivische Übernahme charakteristischer Dekorationselemente, während eine gestalterische Anlehnung nur im Hinblick auf das Material bzw. auf die Materialbearbeitung gegeben ist. Die Anlehnung bezieht sich primär auf die figürlichen Motive und ihren Symbolgehalt. Eine Kopie antiker Vorbilder ist nicht beabsichtigt.

Als mannigfaltig variiertes Motiv findet sich immer wieder die Weintraube. Sie ziert als Mittelpunkt die dekorativen Scheingiebelfelder an den Seiten der Flankentürme. Auf die Grundform reduziert und als liegende Früchte von einem dekorativen Astwerk umgeben, sind Trauben in den Ornamentsteinen des umlaufenden Fensterbandes unterhalb des Giebelfeldes abgebildet. Weintrauben und Ähren schmücken, als vertikale Gliederungselemente wirksam, die Fensterstürze der Garderobenfenster, welche an den Seitenfassaden der Vorhalle als Rundung vorspringen. In der Laibung des Portals kommt das Symbol der Traube beson-

270 Im 'Israelitischen Familienblatt' z.B. gab es die Rubrik 'Jüdische Geschichte und Literatur', in der Tempel-Rekonstruktionsversuche oder Ausgrabungsergebnisse aus Palästina abgedruckt wurden.

ders häufig vor. (Abb. 28) Das beschriebene Motiv der Trauben und Ähren rahmt die Bogenlaibung, die weiche Rundung des Portalansatzes erhöht noch das Körperliche des plastischen Schmucks. Die Votivtafeln rechts und links in der Laibung werden von Reliefs gerahmt. Diese zeigen, gleichsam als Gewände, stilisierte Trauben zusammen mit der typischen Form des Weinblattes als Attribut oder in Verbindung mit einem Pinienzapfen. Trauben finden sich auch im Innenraum an den Emporenstützen. Diese tragen anstatt herkömmlicher Kapitelle, unkonventionell appliziert, plastischen Schmuck: die Traube mit dem Weinblatt und zwei Pinienzapfen, eine Ähre sowie nicht konkret definierbare vegetabile Formen.

Die zentrale Rolle, die Weintraube oder Weinstock in der Bauplastik der Essener Synagoge einnehmen, entspricht der Häufigkeit und Verwendung des Motivs im Synagogenbau der Antike. Kohl & Watzinger weisen darauf hin, daß dieses, neben dem Kultsymbol der Menorah als Hauptmotiv, ein sehr häufiges jüdisches Symbol war[271] und als wichtigstes Erzeugnis Palästinas die Fruchtbarkeit des Landes symbolisierte.[272] Die Verbindung mit Pinienzapfen in vielen der Essener Dekorationsmotive bekräftigt die Fruchtbarkeits- und Lebenssymbolik. Als Zeichen für die Autonomie von Erez Israel ist die Traube auch ein häufiges Motiv auf jüdischen Münzen. Als geläufiges Schmucksymbol fand sich die Traube als Steinarbeit an syrischen Portalen.[273] Der Bezug, der in der Essener Portalgestaltung gesucht wird, ist somit eindeutig. Er ist umso klarer, als das bereits genannte Bauhandbuch von Cornelius Gurlitt „Weinlaub und Trauben sowie Ähren" als häufigen ornamentalen Schmuck der antiken Synagogen für den modernen Synagogenneubau zur Dekoration empfahl.[274] „Es wäre den jüdischen Gemeinden zu empfehlen, auf die Symbole

271 KOHL/WATZINGER 1916, S. 185.
272 EHRLICH 1959, S. 93; GOODENOUGH 1965, vol. 12, p. 123 ff.
273 COHN-WIENER 1929, S. 73.
274 GURLITT 1906, S. 133.

der galiläischen Synagogen zurückzugreifen, um die Ausdrucksmittel zu bereichern."[275]

Eine weitere Orientierungsquelle im Sinne einer Vorbildfunktion war für Körner mit Sicherheit die Frankfurt-Friedberger Synagoge (1907). Diese große orthodoxe Synagoge weist eine reiche plastische Ausgestaltung des Vorhofbereiches und der Fassade auf, die sich in spezifischen Details auch in Essen wiederfindet. So sind die Fenster in den Flankierungstürmen ähnlich wie in Essen mit geometrisch ornamentierten Reliefsteinen umgeben, verblüffenderweise in der gleichen, vertikalen Anordnung.[276] (Abb. 27) Die Gewände der Eingangsbögen zum Vorhof sind ebenfalls mit Weinblättern, Trauben, Ähren u.a. geschmückt, (Abb. 29) die Wände neben den Eingangstüren im Portal tragen Reliefs mit einem Weinstock und Granatäpfeln.[277] Diese Motive kommen auch als Fenster- oder Giebelfeldschmuck vor. Auch die Friedberger Anlage greift also auf die Dekorationsform der antiken, palästinensischen Synagogen zurück und bedient sich der alten Religionssymbole zum Schmuck der Eingangsfront. Im Unterschied zu Essen beschränkt sich die Plastik in Frankfurt auf vegetabile und ornamentale Motive, da die orthodoxe Vorschrift figürlichen Schmuck in und an der Synagoge verbietet.

Die Anordnung der Schmuckmotive weist unzweifelhaft darauf hin, daß Körner nicht nur die literarischen Quellen von Gurlitt, Frauberger u.a. ausschöpfte, sondern sich in seiner Überarbeitungsphase des Erstentwurfes konkret mit

---

275 Ders. S. 145.

276 Vgl. Abb. in: DBz 41.1907, S. 609 ff., insbes. S. 618.

277 Die mit Essen nahezu zeitgleiche Synagoge Berlin-Fasanenstraße ziert ebenfalls ein plastisches Programm mit Kultsymbolik an den Portalen, auf die aufgrund von Materialmangel hier nicht eingegangen werden kann. In sämtlichen Schriften der Gemeinde und in allen zeitgen. Bauzeitschriften sind keine Hinweise gegeben, auch BENDT/BOTHE 1983 bzw. HAMMERSCHENK 1983 gehen nicht darauf ein.

dem Friedberger Projekt auseinandergesetzt hat und von dort entscheidende Anregungen übernahm.[278]

2.4.3 Das Giebelfeld

Der Höhepunkt der nach außen hin zeichenhaft wirksamen Bauplastik ist das Giebelfeld oberhalb des reich dekorierten Portals. (Abb. 30) Die Bekrönung des Giebelfeldes bilden die Bundestafeln. Auf die Spitze des Giebels gesetzt, ist das geläufige Symbol für das Judentum bzw. für die jüdische Religion weithin sichtbar. Ihren Platz als Bekrönung der Synagogenfassade und damit als Kennzeichnung des Gebäudes als Synagoge, äquivalent zu dem Kreuz auf der Kirche, haben die mosaischen Gesetzestafeln erst seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts.[279] Zu Körners Zeiten ist dieses Zeichen allgemein gebräuchlich.

Axial darunter befindet sich ein reliefiertes Rundmedaillon, das ein Händepaar in der typischen Segensgestik des Priesters abbildet.[280] Der Priestersegen geht auf die Verpflichtung für Aron und seine Söhne zurück, die den Segen über die Kinder Israels zu sagen haben, und bestand seit dieser Zeit unabhängig vom Tempeldienst. An der ex-

---

278 Im Unterschied zu diesen Synagogenausstattungen weist die Westendsynagoge in Frankfurt außer den genannten Löwen von Juda mit den Gesetzestafeln keinen Bezug zur jüdischen Religionssymbolik auf, sondern lediglich ägyptisierende Lotosblüten und Rosetten.

279 KÜNZL 1984, S. 128 f.
Ein Zusammenhang, so Künzl, mit der emanzipatorischen Bewegung des 19. Jh.s ist sehr wahrscheinlich. Vorher, seit dem 16. Jh. war das Zeichen lediglich im Innenraum als Bekrönung des Thoraschreins benutzt worden.

280 Das sog. 'magen Kohanim'. Vgl. 4.Mos.6,24-25. Das Emblem entspricht der Handhaltung der Kohanim, wenn sie, die Hände erhoben, die beiden Mittelfinger spreizen, um der Gemeinde den Segen zu gewähren. Der Segen ist hier als Strahlenbündel dargestellt. Er wird auch heute noch im synagogalen Gottesdienst zu besonderen Anlässen gesprochen und, wie die Vorschrift besagt, wenn möglich, von einem Nachfolger aus dem Stamme Arons. Vgl. DE VRIES 1981, S. 34-40.

ponierten Stelle an der Fassade, in Verbindung mit den originär jüdischen Symbolen der Bundestafeln und der Menorah steht es somit gleichermaßen als Zeichen der Kontinuität des jüdischen Volkes und seines Glaubens.

Das Giebelfeld im Hintergrund des Reliefsteins ist bezeichnenderweise nicht mit Rustikaquadern versehen, da diese das Bild verunklärt hätten. Glatt geschliffener Kalkstein, der die Plastik dieses Medaillons, wie auch die der Ornamentik darunter, besonders hervortreten läßt, bildet den Hintergrund. Ein weiterer Effekt zur Steigerung der Plastizität des Fassadenreliefs ist die konkave Wölbung des Giebelfeldes. Diese Wölbung läßt, besonders bei südlichem Sonnenlicht, die Steinarbeiten reliefhaft aus dem Untergrund hervortreten. Die gesamte Fassade ist dadurch wie ein Relief gestaltet. (Abb. 24 u. 30)

Das Rechteck innerhalb des Giebelfeldes, in das wiederum das große Rundfenster einbeschrieben ist, wird von einer bogenfriesförmigen Girlande mit Granatäpfeln bekrönt.
Der Granatapfel ist aufgrund seines Samenreichtums ein zentrales und altes Symbol für Fruchtbarkeit und Lebensfülle im Orient. Neben der Traube ist er ein bedeutsames jüdisches Motiv, das als symbolische Schmuckform im Tempel und im Kultus Verwendung fand.[281] Die oben aufgesprungenen Früchte des Granatapfels, wie hier dargestellt, die das Menorahfenster zieren, bezeichnen die lebenspendende Kraft der Thora, der Lehre Gottes.

Mittelpunkt der Fassadengestaltung ist die große Fensterrosette. Ort und Form dieses Fensters weisen auf die großen Fensterrosetten in Westfassaden gotischer Kathedralen hin. Diese Assoziation ist im Sinne einer Auszeichnung als Kultbau analog zur Kirche gewiß beabsichtigt. Von Be-

[281] Z.B. im Kapitell der Säulen Jachin und Boas, im Saum des Priestergewandes und heute im Wickelstab der Thorarolle sowie auf jüdischen Münzen.
KOHL/WATZINGER 1916, S. 185 zu den Münzen.

deutung ist, daß das Maßwerk die Form der Menorah, des siebenarmigen Leuchters, hat.

Im Erstentwurf, d.h. in seinem Tonmodell und auch noch in den Entwurfszeichnungen und -plänen von 1910, hatte Körner das Hexagramm, das sog. Schild Davids, als Maßwerkform vorgesehen.[282] (Abb. 26) Dies entsprach dem zeitgenössischen Baugedanken. In der Ausführung dagegen zeigt lediglich das rückwärtige, zum Garten gelegene Ostfenster den Davidstern.

Als offizielles Zeichen für das Judentum tauchte der 'Davidstern' oder 'Magen Davids' zum ersten Mal 1527 auf der Flagge der jüdischen Bürgerschaft in Prag auf.[283] Es etablierte sich dort als jüdisches Abzeichen auf Siegeln, Grabsteinen und Gerät und verbreitete sich in dieser europäischen Region im 17. Jahrhundert. Erst im 19. Jahrhundert fand der Davidstern eine ungewöhnlich intensive Aufnahme und Ausbreitung. Diese ist aus dem Verlangen nach einem jüdischen Abzeichen als Pendant zum Kreuz des Christentums zu erklären.[284] Zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Zeichen zu einer Dekorationsform inflationiert, „...bis zum Überdruß angewendet.", wie Frauberger kritisierte.[285] Diese Kritik dürfte Körner in der Auswahl seines Symbols beeinflußt haben, da er durch Samuels Verbindung zu Frauberger mit dessen Schriften vertraut war.[286]

Die weite Verbreitung des Davidsterns als jüdisches Symbol ist insofern fragwürdig, als es sich ursprünglich nicht

---

282 Das Tonmodell zeigt auch für die großen Fenster des Hauptraums den Davidstern als Maßwerkform; auch dies wurde in der Ausführung geändert. Vgl. Abb. 26 u. Baupläne N° 7 u. 8, Akte StAE Nr. 35341.

283 Ausführlich: SCHOLEM 1949.

284 So u.a. ROSENAU 1979, SCHOLEM 1949.
Als stigmatisierendes Erkennungszeichen wurde das Zeichen während des Nationalsozialismus benutzt.

285 FRAUBERGER 1901, S. 5.

286 Wenn man nicht sogar davon ausgehen muß, daß Samuel, in Kenntnis der Schrift Fraubergers, Körner zu einer Änderung der Entwürfe riet.

um ein jüdisches Zeichen handelte, sondern um ein der orientalischen Magie zugehöriges Zeichen.[287]

Die Menorah, die Körner hier statt des Davidsterns verwendet, war dagegen das zentrale und am meisten verbreitete Religionssymbol in der Antike.[288] Wischnitzer-Bernstein definiert in ihrer umfangreichen Ikonologie zur jüdischen Symbolik die Menorah als „Symbol des Judentums", „Symbol des jüdischen Bekenntnisses" und schließlich als „das jüdische Wahrzeichen überhaupt".[289] Da der siebenarmige Leuchter eine weite Verbreitung in allen Bereichen des religiösen, alltäglichen und politischen Lebens in der jüdischen Antike hatte, variiert seine Bedeutung je nach dem Träger des Zeichens und je nach Funktion.

Das Bild der Menorah geht auf die goldene Menorah als Requisit der Stiftshütte bzw. des Tempels zurück.[290]

Es läßt sich bis auf die Vorstellungen der Urkulturen vom kosmischen Weltenbaum zurückbeziehen.[291] Als Symbol für das Leben und für die messianische Zeit kann man die vielfältige Verbreitung der Menorah im Grabkult interpretieren, d.h. in den Katakomben, als Wandmalereien, an Sarkophagen, auf Goldgläsern, Öllampen, Kannen und anderen Geräten[292]. Beyer/Lietzmann betonen vor allem die weitreichende Bedeutung des Zeichens in der volkstüm-

---

287 EHRLICH 1959, S. 129.
In der volkstümlichen Magie des arabischen Raumes fanden Pentagramm und Hexagramm auf Siegeln als Schutz vor Zauberei und bösen Geistern Verwendung.

288 GOODENOUGH 1965, Bd. 12, S. 79.

289 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 67 f.
KOHL/WATZINGER 1916, S. 191; die Ausgrabungsergebnisse tragen dieser Beurteilung Rechnung.

290 Vgl. Exod.25.31-40, 35.31, 37.17.

291 Unter mesopotamischem Einfluß entwickelten sich verschiedene Varianten der Darstellung des Lebensbaumes. Durch die Verbindung zum altorientalischen Lebensbaum wird die eschatologische Bedeutung des Symbols evident.
Vgl. YARDEN 1971, S. 35 ff., WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 47, 67 ff., S. 70, EHRLICH 1959, S. 95 ff.

292 Vgl. die zahlreichen Abb.-Bspe. in YARDEN 1971.

lichen Frömmigkeit.[293] Die Verwendung in der Ausstattung der Synagogen - in Wandmalereien und Fußbodenmosaiken, an Portalen und Türstürzen, auch im profanen Bereich - erlaubt es, die Menorah als das „Zeichen des jüdischen Bekenntnisses" und als das „symbol of Judaism" zu definieren.[294]

Vor allem die Abbildung auf Münzen trägt der Bedeutung als Symbol des Judentums Rechnung. Auf den jüdischen Münzen der Befreiungsbewegungen gegen die Römer war die Menorah ein zentrales Motiv.[295] Das Symbol wurde somit zum Zeichen des politischen Widerstandes und der nationalen Zusammengehörigkeit des jüdischen Volkes.[296]

Die Ausführung des Essener Maßwerk-Menorahfensters in breiten Steinstreben mit Querverbindungen zwischen den Leuchterarmen entspricht dem Leuchtertypus, wie er etwa am Türsturz der antiken Synagoge von Nawa überliefert ist. (Abb. 31)

Diese charakteristische, schwere, plastisch herausgebildete Steinarbeit von Nawa oder auch von einer anderen antiken Synagoge ist sicherlich ein Vorbild für Körners Gestaltung seiner steinernen Menorah gewesen.[297]

Die Menorah des Rundfensters hat in ihrer exponierten Position in der Fassade sicherlich programmatische Bedeutung. Ihre Position im Giebel über dem Portal, gleichsam in Analogie zu den Menoroth als Schmuck über den Portalen in den antiken Synagogen, stellt das Gesamtbauwerk bewußt in die Tradition der antiken Synagogen. Die ge-

293 BEYER/LIETZMANN 1930, S. 16 ff.

294 WIRGIN 1962.

295 Vgl. die Münzen des letzten Hasmonäer Mattathias Antigonus (40-37 v.Chr.) und die des Bar-Kochba-Aufstandes (135-132 v. Chr.); Abb. in ENCYCLOPAEDIA JUDAICA 1971.

296 YARDEN 1971, S. 17-19.

297 Eine Abbildung des Türsturzes von Nawa läßt sich in einem Bericht von Kühtreiber 1914 nachweisen, eine frühere, für Körner zugängliche Abbildung in den zeitgenössischen jüdischen Zeitschriften ist zudem wahrscheinlich. KÜHTREIBER 1914, Abb. 34b.

suchte Distanzierung vom zur Dekorationsform degradierten Davidschild zugunsten des traditionellen und genuin jüdischen Symbols der Menorah impliziert zudem eine für die Erscheinung der Außenarchitektur entscheidende Aussage: Es geht nicht nur um eine nach außen gerichtete Repräsentativität, wie die Monumentalität des Bauwerks glauben macht. Der Rückgriff auf ein fast vergessenes, aber ureigenes Zeichen macht vielmehr deutlich, daß es auch um einen nach innen gerichteten Anstoß geht. Dieser Anstoß im Sinne eines Aufrufes zur Verinnerlichung der jüdischen Werte und der jüdischen Identität wird besonders sinnfällig durch die Inschriften, die das Rundfenster rahmen.

- „Und du sollst lieben deinen Nächsten wie dich selbst, ich der Herr" und „Wahrlich mein Haus soll ein Bethaus genannt werden für alle Völker" - ist rechts und links je in hebräisch und deutsch zu lesen. (Abb. 30)

Diese Verse und ihre Auswahl stellen die Nächstenliebe, das bedeutet die „Mizwa" des frommen Juden, besonders heraus, d.h. in den Mittelpunkt des religiösen Lebens. Darin äußert sich ein Grundzug des liberalen Judentums, dessen Standpunkt auch Rabbiner Samuel vertrat. Samuel war einer der Mitbegründer der 'Vereinigung für das Liberale Judentum' 1908.[298] Er setzte sich sowohl in seiner literarischen Arbeit als auch in seiner Gemeindearbeit für diese Ideale ein. In den Versen an der Fassade der Synagoge, auf deren Auswahl er bestimmt Einfluß hatte, äußert sich Samuels Betonung der Ethik und seine Ablehnung der starren Dogmatik der Orthodoxie zugunsten einer lebendi-

298 SAMUEL, Hans Jochanan: Dr. Salomon Samuel, in: SCHRÖTER 1980, S. 114 ff. Samuel (1867-1942) studierte an der philosophischen Fakultät der Berliner Universität und widmete sich dort sprachwissenschaftlichen historischen und philosophischen Studien. Gleichzeitig erhielt er eine religiös-liberale, theologische Ausbildung an der Lehranstalt für die Wissenschaft des Judentums. S. auch: SAMUEL, SALOMON, VITA zur Inaugural-Dissertation, Halle u. Wittenberg 1893.

gen religiösen Sittlichkeit.[299] Die Giebelfeldgestaltung stellt den Grundsatz des religiösen Liberalismus somit programmatisch in den Mittelpunkt der Fassade.

2.4.4 Das Portal

Der bauplastische Schmuck des Giebelfeldes hat in der reichen Ornamentierung des Portals unterhalb seine Entsprechung. (Abb. 28) Die beschriebenen plastischen Ornamente in der Laibung des Portals sind nicht der einzige Schmuck des prachtvollen Eingangsbereiches. Zwei steinerne Pfeiler mit Löwenhäuptern - eine weitere orientalische Reminiszenz - teilen den Eingang in drei schwere, doppelflügelige Bronzetüren. Diese sind mit Klinken in Form von Widderhörnern und mit je sechs reliefierten Rundmedaillons in Bronze- und Emaillearbeit versehen. (Abb. 32) Die Medaillons der beiden äußeren Türen bilden figürlich die Embleme der 12 Stämme Israels ab, die mittlere Tür zentrale Motive der jüdischen Religionssymbolik.[300]

Das oberste Emblem der mittleren Tür trägt eine Krone, die kostbar mit Emaillearbeiten verziert ist. Die Krone der Gelehrsamkeit, die neben der Krone des Königtums und der des Priestertums die dritte und höchste der drei Kronen der jüdischen Lehre bedeutet, ist diejenige, welche es für alle zu erstreben gilt. Die Keter-Thora, die Krone der Thora, ist auch ein häufiges Motiv auf Kultgeräten, Grabsteinen sowie besonders auf Thoraschreinen und -vorhängen, so auch in Essen.

Darunter folgen im Medaillon die segnenden Priesterhände in der gleichen Gestaltung wie im Giebelfeld und wie auch links und rechts des Thoraschreins im Innenraum.

---

299 Zu Samuels religiöser Einstellung vgl. seine Briefe: SAMUEL 1988 und seine Schriften: SAMUEL 1902, ders. 1906, ders. 1913A.

300 Vgl. Klaphecks ausführliche Erläuterung der Medaillons: KLAPHECK 1914, S. 10-12.

Die beiden unteren Medaillons der mittleren Tür verbildlichen biblische Verse, welche die Fürsorge Gottes zum Inhalt haben. Der rechte Türflügel zeigt die Kundschafter mit der Traube aus dem gelobten Land, der linke Türflügel äquivalent dazu, den Adler, der sich um seine Jungen sorgt.[301]

In der mittleren Tür sind also die zentralen Punkte des Judentums thematisiert und in Beziehung gesetzt.

Die beiden äußeren Türen beinhalten die Embleme der 12 Stämme Israels[302] in der Reihenfolge senkrecht von oben rechts nach unten links. Die Liebesäpfel bezeichnen den Stamm Ruben, die Burg den Stamm Simeon und das Brustschild des Hohepriesters den Stamm Levi, „ein junger Löwe ist Juda".[303] Ein beladenes Kamel verbildlicht Isachar, ein Segelschiff den Stamm Sebulon.

Die linke Tür oben rechts zeigt die Schlange für Dan, darunter Zelte für den Stamm Gad und eine flüchtende Hirschkuh, die als Zeichen für Naphthali gilt. Ein Fruchtbaum steht für den Stamm Asser und seinen Reichtum an Naturerzeugnissen. Der Stamm Josephs wird durch die Zeichen seiner beiden Söhne Ephraim und Manasse mit Einhorn und Stier ins Bild gesetzt, Benjamin schließlich wird als reißender Wolf dargestellt.[304]

In seiner bildlichen Umsetzung der Stammesbezeichnung im Jakobssegen lehnt Körner sich an die Illustrationen der 'Bücher der Bibel' des jüdischen Jugendstilkünstlers Ephraim Moses Lilien an.[305]

---

301 Deut.32,11: „Wie der Adler über seinem Neste schwebt und über seinen Jungen mit ausgebreiteten Flügeln wacht und sie auf seinen Fittichen trägt, so hat Gott der Herr das Volk Israel getragen."
S. auch in Exod.19,4 den Adler als göttliches Symbol.

302 Nach dem Jakobssegen, Gen.49.

303 Gen.49,9.

304 Ausführlicher bei KLAPHECK 1914, S. 10–12.

305 RAHLWES 1908, 1909, 1912.

Die Anlehnung versteht sich im Sinne einer motivischen und gestalterischen Übernahme, welche nicht als Kopie, sondern als Zitat zu definieren ist.

Körners künstlerische Gestaltung der Bronzemedaillons läßt sich anhand der Originale seiner Entwurfszeichnungen in dem genannten erhaltenen Dokumentationsband des Architekten nachvollziehen. Die Zeichnungen geben eine Entwicklung Körners zu erkennen, d.h. eine gestalterische Optimierung zu einer spannungsvollen Einpassung des Motives in die Kreisform des Medaillons.[306] In diesem Punkt liegt ein entscheidender Unterschied zu den Zeichnungen von E. M. Lilien. Dessen Stammeszeichen werden jeweils durch die Form eines Wappenschildes gerahmt. (Abb. 33) Damit steht der Rahmen, als Begrenzung des Bildmotivs, jedoch nicht in Beziehung zu der Form und der Gestaltung des Motivs. Das Motiv hat seinen Platz in einer autonomen Bildräumlichkeit oder es steht ohne Bezug zum Raum.

Körner hingegen setzt die Form des Motives in direkten Bezug zu seinem kreisförmigen Rahmen des Medaillons. (Abb. 34) Zudem reduziert er die Bildräumlichkeit auf einen engen Vordergrund, welcher wiederum eine Verbindung zwischen dem zentralen Bildmotiv und seiner kreisförmigen Begrenzung herstellt. Dadurch ist eine größere Homogenität von Motiv, Bildraum und Rahmung gegeben als dies bei den Wappenschildern Liliens der Fall ist.[307]

Vorbild waren Zierleisten mit den Stammessymbolen in den 'Büchern der Bibel', die mit Liliens Illustrationen

---

306 Kohle auf Papier, Darmstadt April 1913.

307 Vor allem die Anordnung der Stammeszeichen für Josephs Söhne, Stier und Einhorn, die die beiden Köpfe gegengleich zueinandersetzt, verrät eine weit bessere formale Zuordnung und Verbindung der Bildmotive als die Gestaltung Liliens. Darüber hinaus kennzeichnet dieses Emblem unmißverständlich Körners Übernahme der Lilien-Motive.
Vgl. insbes. die Schlange, den Wolf und den Löwen.
Nur für die Stämme Ruben und Isacher verwendet Körner andere Motive als Lilien.

1908–1912 als moderne Bibelausgabe herausgegeben wurden.[308]

Die Popularität dieser Bibelausgabe ist auf die allgemeine Wertschätzung Liliens als jüdischer Künstler, bzw. als bewußter Vertreter jüdischer Kunst, zurückzuführen. Der Jugendstilkünstler hatte 1900 das Balladenbuch 'Juda'[309] herausgegeben, welches als erstes bewußt zionistisch ausgerichtetes, künstlerisches Buch in Deutschland galt.[310] Es bedeutete einen künstlerischen Impuls für die zionistische Bewegung, aber auch für das Selbstverständnis des Judentums und hatte zudem eine Initialwirkung in bezug auf die Frage nach der jüdischen Kunst. 1903 folgten 'Die Lieder des Ghetto' mit der gleichen Intention Liliens, eine 'jüdische Kunst' zu entwickeln und die jüdischen Werte wiederzubeleben.[311]

Aufgrund dieser Ideen war E. M. Lilien eine tragende Figur des Kulturzionismus. Seine Bedeutung liegt zudem darin, daß er sein Schaffen in den Dienst dieser Ideen für die Zukunft des Judentums stellte und eine Synthese aus jüdischer Tradition und den Ausdrucksmitteln moderner Kunst schuf.[312]

Lilien arbeitete in typischer Jugendstilmanier; seine geschwungenen Linien und die Schwarz-Weiß-Gegeneinanderstellungen werden u.a. mit der Kunst von Aubrey Beardsley in Verbindung gebracht.[313] Der jüdische Künstler griff die Wiederaufnahme der Buchdruckkunst in England durch

---

308 Zuvor hatten die Stammessymbole als Einbanddeckel des Goldenen Buches des Jüdischen Nationalfond allg. Verbreitung. Lilien benutzte die Zierrahmung auch in den 'Liedern des Ghetto' (1903). Ich danke Frau Ruth Yaari, Israel, für ihren Hinweis zu Lilien.

309 LILIEN/MÜNCHHAUSEN 1900, mit dem Text von Börries von Münchhausen.

310 BRIEGER 1922, S. 74.

311 Vgl. DOCTOR-BRUCHSAL 1905 und BUBER 1900.

312 LILIEN KATALOG 1981 o. Seitenangabe

313 FINKELSTEIN 1988 u. LILIEN KATALOG 1987.
Von dieser Arbeitsweise zu unterscheiden und abzugrenzen sind die naturalistischen Radierungen Liliens seit ca. 1908.

Beardsley u.a. auf, entwickelte diese aber weiter zu einer strengeren Formensprache mit jüdischen Inhalten und Symbolen. Eine genauere stilistische Einordnung ist hier irrelevant, da Körner Liliens Motive modifizierte und nur die populären Embleme des jüdischen Grafikers übernahm.[314]

Die Lilien-Motive waren derart populär, daß Körners Übernahmen als Zitate zu werten sind. Es handelt sich um bekannte Bildzeichen, die in der jüdischen Literatur und jüdischen Zeitschriften allgemein verbreitet waren.[315]

Körner zitiert den jüdischen Künstler, um somit das Synagogenbauwerk als eine Verkörperung jener Ideen vom modernen Judentum und von der Wiederbelebung der jüdischen Kulturtradition auszuweisen.[316]

2.5 DER VORHOF

Die zeichenhafte Funktion des Vorhofes als Hinweis auf den Jerusalemer Tempel und seine typische Raumabfolge wurde bereits dargelegt. Unter den zahlreichen Allusionen

---

314 Auch für einzelne Innenraumembleme übernahm Körner Motive von Lilien: die Menorah (Vorsatzpapier zu 'Juda'), die segnenden Priesterhände, die auch das Giebelfeld zieren (Vorsatzpapier zu 'Lieder des Ghetto'), modifiziert das 'Exlibris Leo Winz', ebenso die 'Kundschafter' der mittleren Bronzetür ('Altneuland', Titelentwurf für die gleichnamige Zeitschrift 1904).
Vgl. Abbildungen in: REGENER 1905, GOLD 1903, BRIEGER 1922.

315 S. insbes. die Zeitschriften 'Ost und West', 'Die Welt' und das 'Israelitische Familienblatt' mit Schmuckvignetten von Lilien sowie seinen 'Jüdischen Almanach 5663' (1902).

316 M.E. bedeutet dieses Zitat Körners nicht eine Identifikation des Bauwerkes mit dem Kulturzionismus im Sinne Herzls oder Bubers, da die Schmuckmotive Liliens auch unabhängig von zionistischen Inhalten Verwendung fanden, nämlich als Inbegriff moderner 'jüdischer Kunst'. Für diese Annahme spricht auch, daß die Essener Judengemeinde und auch Rabbiner Samuel nicht zionistisch, sondern assimilationsbejahend und zukunftsoptimistisch am Gedankengut des 'CV' orientiert waren. (Vgl. Kap. 1.2.2 'Die jüdische Gemeinde in Essen')

an den Tempel ist der ausgedehnte Vorhof, der weit in die Straßenkreuzung ragt, die auffälligste.

Über diese symbolische Hinweisfunktion hinaus hat der Vorhof sowohl eine konkret pragmatische Funktion als auch eine ästhetische.

2.5.1 Ästhetische Funktion

Durch die Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg ist der Vorhof verlorengegangen, heute steht nurmehr der Baukörper selbst. Die ausgeprägte Plastizität des Baukörpers läßt das Fehlen des Vorhofes deutlich spürbar werden. (Vgl. Abb. 8 u. 24) Die konkave Wölbung der Fassade und die ausgreifende Bewegung der Giebel sowie die abfallende Staffelung der verschiedenen Dächer bzw. Hauben verlangen nach einer Auflösung. Diese wird in der Rundung der leicht zueinandergewandten Fraueneingänge und in der Wiederaufnahme des Hauben-Motivs der Arkadenbedachung gegeben. (Abb. 8) Die Bewegung, die von der konkaven Fassadensituation ausgeht und nach unten bzw. nach vorn in den Raum der Straßenkreuzung ausgreift, wurde durch die Vorhofanlage aufgefangen und in eine konvexe Gegenbewegung überführt. Diese schloß den Baukörper in seiner Masse zusammen. In ästhetischer Hinsicht bildet der heute verbliebene Bau einen Torso.[317]

Über seine ästhetische Bedeutung für den gesamten Baukörper hinaus bildete der Vorhof „einen glänzenden Auftakt zu dem Hauptbau, eine geschickte Vermittelung zur Straße, zu der gegebenen Natursituation und dem Portale."[318] Klapheck spricht hier einerseits auf die komplizierte

[317] In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß seit dem II. Weltkrieg auch die ursprünglichen Hauben der vier Flankierungstürme fehlen. Die Ersatzdächer, d.h. der heutige Zustand, ist in ästhetischer Hinsicht, in bezug auf den eben beschriebenen Bewegungsfluß der Formen des Bauwerks, nicht zufriedenstellend.

[318] KLAPHECK 1914, S. 10.

Grundstückssituation und Körners geschickte städtebauliche Einpassung des Bauwerks an, andererseits zielt er auf die vermittelnde Funktion, die der Vorhof für den Besucher hat, ab.

Der Vorhof nahm die Flucht der vom Markt herunterführenden Steeler Straße auf und verstärkte dadurch die Blickachse auf das Gebäude. Er schob sich als flacher Gebäudeteil weit in den Kreuzungsbereich vor. Körner suchte die z.T. nicht zufriedenstellende bauliche Situation der Umgebung am Steeler Platz innerhalb seiner Baukonzeption noch zu verbessern. Er plante, dem Platz südlich des Synagogenbauwerks durch die Verlegung des 'Jahrhundertbrunnens' einen Vordergrund zu geben,[319] jedoch wurden seine Pläne nicht mehr umgesetzt.[320]

Für den Besucher übertrug der Architekt den ungünstigen Niveauunterschied, der durch die Grundstückslage vorgegeben war, in einen langsamen, kontinuierlichen Anstieg und die sich anschließende Treppenanlage zum Portal. Eine ständige Raumsteigerung bis zum Allerheiligsten hatte hier ihren Anfang.

Durch Profilierung der Stufen und eine leicht geschwungene Umrißlinie der Treppenanlage schuf Körner eine feinfühlige Eingangssituation für den in das Bethaus Eintretenden.[321] (Abb. 35)

Die massive Pfeilerstellung am Hofeingang, über deren Architrav sich die Bedachung der Arkadengänge fortsetzte,

---

319 Der 'Jahrhundertbrunnen' befindet sich auch heute noch rechts neben (d.h. südlich) der Synagoge. (dazu CHRONIK ESSEN 1907, S. 47 f.) Körner legte seine Pläne mit einer Entwurfszeichnung im Sonderheft 'Essen und Krupp' der Zeitschrift 'Deutschland' (7, 1912) nieder: KÖRNER 1912, S. 402 ff.
Vgl. auch KLAPHECK 1914, S. 25 f.; RWA v. 21.9.1913; EVZ v. 8.8.1913.

320 Da Körner aufgrund seiner Arbeit in Darmstadt seit der Fertigstellung der Synagoge nicht mehr in Diensten der Stadt Essen stand, „hat er diese Gedanken lassen müssen". (RWA v. 21.9.1913)

321 S. auch KLAPHECK 1914, S. 10.

schloß den Hof zur Straße ab und bildete eine starke Abgrenzung des synagogalen Bereiches zur Straße, wenn auch das Gitter und die Offenheit der Pfeiler Durchlässigkeit signalisierten. Durch die dicken Bruchsteinmauern der Hofumfriedung, die nur durch kleine Rundfenster durchbrochen waren, und durch die Arkadengänge betonte Körner die Abschirmung von der Betriebsamkeit der Großstadt ringsum. Er bekräftigte die Einstimmungsfunktion des Hofes durch die Materialbehandlung: den rauhen Rustika-Quadern des Außenbaus setzte er das selbe Material als glatt geschliffene Kalksteinplatten im Innenhof kontrastierend gegenüber.

Mit der gleichen Intention baute Körner die Raumsituation des Hofes bewußt ambivalent auf: durch den leichten Anstieg und die Axialität, durch die formale Entsprechung des Hofeinganges zum Portal und vor allem durch die Dominanz des Portals erhielt die Hofanlage den Charakter eines Richtungsraumes. Demgegenüber übten die seitlichen Arkaden, insbesondere mit den vorgelegten Säulchen, eine retardierende Wirkung aus. Die imaginären Querverbindungen der sich je gegenüberliegenden Bögen wirkten rhythmisierend und schwächten die Richtungsbetonung ebenso ab wie die trapezartige Verbreiterung des Vorhofes zum Portal. Dadurch bestand eine Ambivalenz von Richtungs- und Zentrumsbetonung, die der Funktion des Vorhofes entsprach: der Funktion als Einführung des Besuchers sowie der als Verweil- und Kommunikationsort.

2.5.2 Gruppenbaukonzeption

Die pragmatische Funktion und der Sinn des Vorhofes sind, neben der Einführung in das Gotteshaus, den kommunikativen Aspekt zu befriedigen und zu fördern, d.h. Möglichkeiten für ein Treffen der Gottesdienstbesucher zu bieten und damit das Gemeindeleben und den Zusammen-

halt zu intensivieren. Darüber hinaus hat die Ausübung der vielfältigen jüdischen Riten, wie Umzüge, Prozessionen und Festbräuche dort Platz. Der Hof war immer, wie die Vorhalle, integrativer Bestandteil einer Synagogenanlage, sofern Platz dafür zur Verfügung stand. Man beachte die Peristylhöfe antiker Synagogen[322] und die Höfe der mittelalterlichen Synagogen, die das Zentrum des Ghettos bildeten und gleichermaßen profanen Zwecken dienten. Zu religiösen Zwecken ist der Hof nicht notwendig, er war nie aus liturgischen Gründen angelegt worden, sondern wurde nur dazu verwendet.[323]

Als nach Auflösung der Ghettos die Synagogengemeinden die Grundstücke für ihre Versammlungshäuser selbst erwerben mußten, wurde vor allem in den Städten aus Platzmangel oft auf den Vorhof verzichtet. Im 19. Jahrhundert besaßen die Stadtsynagogen daher meist keine Vorhöfe; die Hofanlage wurde zugunsten repräsentativer, freistehender Großbauten aufgegeben.

Als Gegenreaktion auf die kirchengleichen, monumentalen Repräsentationsbauten fand in der Architekturentwicklung um die Jahrhundertwende der Gedanke des 'Gruppenbaus' Eingang in die Synagogenbaukonzeption.[324] Der Gedanke stammt aus dem protestantischen Kirchenbau.[325] Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden bereits nahezu alle Synagogen-Neubauprojekte als Gruppenbau konzipiert.[326]

Einen Vorhof als Teil des Gruppenbaus und Gemeindezentrums weisen jedoch nur die großen Synagogenbaupro-

322 Z.B. in Kapernaum, s. MAGALL 1984, S. 108-110.

323 KRAUTHEIMER 1927, S. 129.

324 HAMMER-SCHENK 1981, S. 465.

325 Vgl. March, Otto: Unsere Kirchen und Gruppierter Bau bei Kirchen, Berlin 1896.

326 Der Gruppenbau wurde in den Wettbewerbsbedingungen als Voraussetzung vorgegeben; Bsp. für Gruppenbauten: Darmstadt 1906, Bamberg 1907, Frankfurt-Friedberg 1907, Frankfurt-Westend 1910, Görlitz 1911, Mainz 1912, Berlin-Fasanenstraße 1912, etc.

jekte jener Zeit auf.[327] Bei diesen wohlhabenden Gemeinden kam der begrenzende Faktor Platz- bzw. Geldmangel nicht zum Tragen.

Den entscheidenden Anstoß, den ehemals zur Bautradition gehörenden Vorhof als Bestandteil des jüdischen Kult- und Versammlungszentrums zu begreifen, dürfte von Frauberger gekommen sein. Frauberger beklagte, daß die alten jüdischen Zeremonien, wie der Aufbau der Laubhütten, die Hochzeitsprozessionen mit dem Brauthimmel u.a. nicht mehr stattfinden könnten, da die modernen Großstadtsynagogen dafür keinen Platz böten. Er plädierte daher für „einen geräumigen Tempelbezirk", wie ihn der Jerusalemer Tempel und die alten Synagogen gehabt haben: „Es sollte darum bei der Beschaffung eines Grundstücks für eine neue Synagoge erwogen werden, ob nicht auch genügend Raum erworben werden könnte, zur Anlage eines Gartens oder eines abgeschlossenen Platzes."[328]
Fraubergers Gedanken finden sich auch bei Gurlitt. Gurlitt orientierte sich in den Vorschlägen seines Bauhandbuches eindeutig an Fraubergers Schriften, wie schon in seinem Verweis auf die palästinensischen Synagogen deutlich geworden ist.[329]

Zweck der Gruppenbaukonzeption war also eine seelsorgerische Maßnahme.[330] Auf die Idee des alten, ganzheitlichen Synagogengedankens zurückgehend, sollte in einem Gemeindezentrum, das Schul- und Versammlungsräume, eine Mikweh usw. enthält, das in räumlichem und gedanklichem Zusammenhang mit der Synagoge steht, eine intensivere Seelsorge und ein aktiveres Gemeindeleben gewährleistet sein. Die zunehmende religiöse Indifferenz innerhalb der jüdischen Gemeinden seit dem Ende des 19. Jahrhun-

327 So Berlin-Fasanenstraße, Frankfurt-Friedberg, Frankfurt-Westend, Essen.

328 FRAUBERGER 1901, S. 11.

329 GURLITT 1906, S. 140 f.

330 HAMMER-SCHENK 1981, S. 465.

derts machte eine Steigerung der Attraktivität des jüdischen Gottesdienstes und Gemeindelebens erforderlich, denn die Gemeinderabbiner jener Zeit beklagten offen einen „in letzter Zeit überhandnehmenden Abfall vom Judentum"[331]. Auch Samuel hatte diesen Zustand zu beklagen.[332] Die Wahl der Gruppenbaukonzeption für die Essener Synagoge mit einem weit angelegten Vorhof macht deutlich, daß die Reaktivierung des synagogalen Lebens einen zentralen Punkt in der Konzeption des Synagogenbaus darstellte.

2.5.3 Formvergleiche

Durch den axialen Zugang und durch die Raumsteigerung bis zum Allerheiligsten wies Körner dem Hof eine zentrale Rolle innerhalb der Raumdisposition zu. Ganz anders war dies z.B. bei der Synagoge Berlin-Fasanenstraße. Dort war der Hof als Innenhof von den Gemeinderäumen umschlossen und lag, sozusagen als Nebenhof, abseits des Zugangs zum Versammlungsraum.[333] Der Hof war also nicht in die Raumfolge zum Betsaal miteinbezogen. Die gleichförmige Reihung gekuppelter Rundbogenfenster vermittelten die rein statische Situation eines Renaissance-Innenhofes.[334]

Im Gegensatz zur Synagoge Berlin-Fasanenstraße weisen die beiden Frankfurter Synagogen konkrete Parallelen zu Körners Vorhofgestaltung auf.

Der Frankfurt-Westend-Synagoge (1910) war bzw. ist vor der Fassade, umschlossen von den Nebengebäuden, ein intimer kleiner Innenhof vorgelagert. Eine schwere, gedrückte Pfeilerarchitektur, die von einem kleinen Kuppeldach bedeckt wird, schließt den Hof zur Straße ab. Dieses Motiv

---

331 SELIGMANN 1935, S. 4, rückblickend auf die Errichtung der Westendsynagoge. Vgl. z.B. auch ECKSTEIN 1910, S. 121 für Bamberg.

332 SAMUEL 1913, S. 77.

333 Vgl. Bw 1911, H. 83, S. 21.

334 Vgl. Abb. in BENDT/BOTHE 1983, S. 52.

hatte sicherlich Vorbildfunktion für Körners Projekt. Auch die Details - die Ornamentierung, ihre Anordnung und die besondere Tiefe der Pfeiler weisen darauf hin. Ein Löwenbrunnen und Baumbepflanzung im Innenhof schaffen eine ruhige Eingangs- und Aufenthaltsatmosphäre.

Ähnlich dem Vorhof der Westend-Synagoge war die seitliche Hofabschließung bei der Friedberger Anlage (1907). Sie bestand aus doppelstöckigen Anbauten, welche die Nutzräume für die Gemeinde und die Zugänge für die Frauenempore enthielten.[335] Es handelte sich um eine besonders weitläufige Hofanlage, die auch in der Entwurfsbeurteilung des Preiskommitees beim Wettbewerb besonders gelobt wurde.[336]

Auffällig und für Körner vorbildhaft ist die motivische Wiederholung des Hofeinganges und des Synagogeneinganges. Die beiden weiten, ornamentierten Portalbögen des Hofeinganges stellen einen Bezug zu den gleichartigen Portalen des Einganges her. Eine derartige formale Verbindung stellte Körner in Essen durch die Formwiederholung der Pfeilerstellung des Hofeinganges und die steinernen Pfeiler des Portales auf.[337] (Abb. 8) Entscheidend ist in diesem Zusammenhang auch Körners Orientierung an der Art der ornamentalen Gestaltung in der Friedberger Anlage, auf die schon eingegangen wurde.

Einen anderen konkreten Einfluß auf Körners Hofgestaltung muß man der Lösung von F. Pützer im Wettbewerb für die Westend-Synagoge zumessen.[338] Pützers Entwurf sah ebenfalls jene überdachten seitlichen Laubengänge mit

---

335 Vgl. DBz 41.1907, S. 608 ff.

336 DK 18. Bd., H. 212, 1905, S. 6 f.

337 In seinem Tonmodell hatte Körner noch die Lösung seines Erstentwurfes für den Hofeingang vorgesehen: einen geraden horizontalen Abschluß mit zwei überragenden flankierenden Pfeilern. Die tatsächlich ausgeführte Version entsprach den geschwungenen Formen des Außenbaus allerdings weit besser. Vgl. in Abb. 26.

338 DK 21. Bd., H. 11, 1907, S. 12-14.

Eingangspavillons für die Frauen und kleinen Außenfenstern an den Hofseiten vor, die auch für die Essener Synagoge charakteristisch sind. Der eher langweilige vordere Abschluß mit einer gleichmäßigen Pfeilerstellung und einem Architrav-Abschluß scheint hingegen für Körner weniger attraktiv gewesen zu sein. Die Annahme, daß Körner auf diesen Wettbewerbsentwurf als Anregungspotential zurückgriff, liegt nahe, da Körner sich selbst an dem Wettbewerb beteiligt hatte und sich sicherlich mit dem Ergebnis auseinandergesetzt hat.[339]

Der Unterschied der Essener zu den anderen Vorhofanlagen liegt vor allem in der weitläufigen und axial-frontalen Lage mit raumsteigernder Wirkung. Dies ist zum einen grundsätzlich durch die Lage des Grundstückes zur Straße vorgegeben. Zum anderen ist der große Stellenwert, der Repräsentations- und der zeichenhaften Funktion des Vorhofes für die Essener Synagogenanlage deutlich zu erkennen.

339 Zudem standen Körner zur Zeit des Überarbeitungsprozesses seines Erstentwurfes (1909/1910) überhaupt nur die ausführlich veröffentlichten Wettbewerbe und Bauten der beiden Frankfurter Großprojekte sowie die bestehenden Synagogenneubauten Deutschlands für eine Orientierung im Detail zur Verfügung.

3 Innere Baugestalt

3.1 DIE VORHALLE

Die Vorhalle ist Bestandteil jeder größeren Synagogenanlage, es sei denn, die äußeren, bedrängenden Umstände oder Grundstücksschwierigkeiten zwingen zur Reduzierung der Räumlichkeiten. Sie gehört nicht zwingend zum Raumprogramm und fehlt daher oft in den einfachen Bauten der voremanzipatorischen Zeit. Ebenso wie der Vorhof ist sie aus der antiken Bauweise zu erklären und wurde von diesem oft ersetzt. Das antike 'vestibulum' diente sowohl in öffentlichen wie auch in Privatgebäuden als Eingangshalle mit Garderobe und Reinigungsmöglichkeit, es wurde übernommen im Narthex der frühchristlichen Basilika. Die gleiche Funktion nimmt die Vorhalle in der Synagoge ein:

Sie dient der Vorbereitung der Gottesdienstteilnehmer - ihr sind Garderoben angeschlossen, eine Waschmöglichkeit steht zur Verfügung, man tritt nicht unmittelbar in den Hauptraum, sondern hat Zeit zur Begrüßung und Sammlung; zur Vorbereitung bestimmter Feierlichkeiten und Zeremonien, z.B. der Beschneidung.

Beim Betreten der Vorhalle der Essener Synagoge (Abb. 36) lassen die aufwendigen Bronzearbeiten der Türen einen ebenso aufwendigen Innenraum erwarten. Aber

- „Wir treten in die Vorhalle und stehen erstaunt vor der Einfachheit der Anlage."[340], schreibt der zweite Rabbiner der Gemeinde Emil B. Cohn.

---

340 COHN 1913, S. 559.
Die Tatsache, daß in den Presseartikeln, Kurzdarstellungen und Baubeschreibungen der Synagoge die Vorhalle meist gar nicht erwähnt, die Pracht des Hauptraumes aber umso wortreicher beschrieben wird, zeugt von der Schlichtheit der Anlage; selbst Klapheck widmet ihr nur einen Satz.
KLAPHECK 1914, S. 13.

Innerhalb der Raumabfolge bildet dieser Raum für den Eintretenden in jeder Hinsicht einen Kontrast zu den Erwartungen: - in seiner Schlichtheit und Schmucklosigkeit, - in seiner markanten orthogonalen Gliederung, die den weichen, konvexen und konkaven Formen der Außenarchitektur zuwiderlaufen, - durch die betont niedrigen Türstürze und Deckenhöhen, - durch das fehlende Tageslicht, was angesichts der großzügigen Anlage des hohen Giebelfeldes und des breiten Portales erstaunt und im Hinblick auf den folgenden hohen Kuppelraum irritieren mag.

Der niedrige Windfang führt mit zwei Transversalbögen in einen hallenartigen Raum mit querrechteckigem Grundriß, der in drei nebeneinanderliegende Raumkompartimente geteilt ist. Der mittlere Raum ist für den Eintretenden überschaubar; er zeichnet sich durch eine schlichte, stereometrische und streng gegliederte Raumform und durch seine Schmucklosigkeit aus. Außer zwei Wandbrunnen in Bronze-Email-Arbeit sowie zwei Leuchtern und drei flachbogigen Vierpaßfenstern über den Türen ist auf dekorativen Schmuck verzichtet worden.

Das ausgewogene Gliederungssystem ist raumbestimmend:[341] den strengen Orthogonalen der Wandgliederung, den glatten, überschaubaren Flächen in gleichartiger Tönung und der geraden Türsturzlinie entspricht die ausgewogene Kassettierung der Decke in den geometrischen Grundformen von Kreis und Quadrat. Diese klare und schlichte Raumgestaltung weist auch die Wochentagssynagoge auf, auch sie wird gestalterisch von dem prächtigen Hauptraum abgesetzt. (Abb. 38)

Die dem Eingang gegenüberliegenden Türen zum Hauptraum und die Wiederholung des Eingangsmotivs - d.h. der doppelten Pfeilerstellung vom Windfang - deuten eine

341 Vgl. die gestalterischen Parallelen in Körners zeitgleichen Innenraumgestaltungen von Haus Herzberg und Haus Waldthausen. (Abb. 37)
Abb.: DKD 32. 1913, S. 408-428; MBf 13.1914, S. 74-85.

Richtung des Raumes an, bzw. sie geben dem Eintretenden den Weg vom Windfang zum Hauptraum suggestiv vor. Dagegen vermitteln die Ausdehnung des quadratischen Raumes in die Breite, zu den Garderoben, und die Querachse der sich gegenüberstehenden Brunnen eine statische Raumsituation zum Verweilen. Zudem geben die Pfeilerstellungen, die die Raumkompartimente trennen und das Eingangsmotiv wiederholen, dem Raum den Hallencharakter. Durch die ruhige Gliederung und das klare Stützensystem betont Körner die Raumfunktion der Halle: Ruhe, Orientierung, Warten, Vorbereitung.

Im Vergleich dazu sei auf die Vorhalle der Synagoge Berlin-Fasanenstraße (1912) hingewiesen. Ein schweres Kreuzgratgewölbe auf massigen Pfeilern bedeckt die Halle, die in der ganzen Breite des Hauptraumes diesem vorgelagert ist. Durch die enorme Größe und Breitenausdehnung ist tatsächlich eine Halle gegeben, die den oben beschriebenen, ursprünglichen Funktionen einer Vorhalle gerecht wird und nicht nur symbolischen Existenzwert besitzt.

Die Essener Vorhalle ist in ihrer Größe ebenfalls nicht disproportional zum Hauptraum, lediglich ein Übergang dorthin, wie z.B. in den beiden Frankfurter Anlagen, sondern sie ist groß genug, um ihrer Funktion gerecht zu werden. Über ihre Bedeutung als Vorbereitungsraum hinaus ist die Vorhalle bei Körner unverzichtbarer Bestandteil in der Raumfolge:
- mit dem Vorhof in Analogie zur Raumfolge des Jerusalemer Tempels und
- in bezug auf die Wahrnehmung des eintretenden Besuchers als retardierendes Element, das sich zugunsten der Wirkung des Hauptraumes zurücknimmt.

3.2 DIE RAUMGESTALTUNG

3.2.1 Raumsteigerung

Nicht nur in der Synagogenbautradition war es ein architektonischer Kunstgriff, durch eine Vorhalle mit niedriger Deckenhöhe den Hauptraum umso größer und erhabener wirken zu lassen. Körner bedient sich dieses Stilmittels und verstärkt dessen Wirkung durch den extrem niedrigen und breiten Sturz in der Pfeilerarchitektur, durch die der Besucher in den Betsaal gelangt.

Beim Eintritt in den Hauptraum (Abb. 39) steht der Besucher unterhalb der Empore, daher ist sein Blick eingeengt auf den Horizontalbereich. Die Ansicht der Kuppel ist ihm noch verwehrt, sein Blick fällt direkt auf den axial gegenüberstehenden Thoraschrein. Körner inszeniert die Präsentation des Allerheiligsten, des wichtigsten Ortes der Synagoge, indem er das Blickfeld des Eintretenden nach oben abriegelt. Durch die Tiefe des östlichen Tonnengewölbes schafft er eine Blickachse zum Eingang. (Vgl. Abb. 39, 40, 41) Die Flucht der Emporenbrüstung in Richtung auf das Allerheiligste und die beiden Durchbrüche in der Orgeltribüne rechts und links des Schreins verstärken diese Blickachse und unterstreichen damit die Bedeutsamkeit des Aron Hakodesch. Dieser fällt durch seine schlichte, eindrucksvolle Architektur auf und zentriert außerdem als vertikales Moment im Kontrast zur einkreisenden Horizontalbewegung der Empore die Aufmerksamkeit auf sich.

Beim Heraustreten aus dem Schatten der Empore öffnet sich dem Besucher der Hauptraum in seiner eigentlichen Form, der Blick ist freigegeben auf das den ganzen Raum überspannende Kuppelgewölbe. (Abb. 40) Dessen riesige Kreisform umfängt den Betenden durch sein gewaltiges umschließendes Rund. Hier ist der Höhepunkt der vom Beginn beim Hofeingang aufgebauten, konsequenten Raumfolge bzw. Raumsteigerung.

Durch die kontinuierliche Erweiterung der Sinneseindrükke entwickelt der Architekt eine sinnlich erfaßbare Raumdramaturgie. Durch die Überführung der natürlichen Geländeform in einen Anstieg und durch die Axialität verstärkt Körner die räumliche Steigerung noch.[342]

Der Begriff der Synagoge als Lehr- und Versammlungshaus beinhaltet allerdings ursprünglich keine Raumsteigerung oder bestimmte Raumabfolge. Im Gegensatz zur Kirche, deren Raumprogramm an den Zielpunkt Hochaltar und an verschiedene Heiligkeitsbereiche geknüpft ist und der immer eine sakrale Sphäre und ein magisches Moment innewohnt, definiert sich das Wesen der Synagoge aus der reinen Versammlungsabsicht. Das Raumprogramm geht von dem Versammlungsraum als dem zentralen Gedanken aus.

Richtungswechsel in der Raumfolge waren daher in den antiken und auch in den mittelalterlichen Synagogen gängig.[343] Zum einen aufgrund des Orientierungsgebotes und der meist eingeschränkten Grundstücksverhältnisse, zum anderen aufgrund der additiven Raumauffassung. Erst im reformierten Synagogenbau des 19. Jahrhunderts bildete sich mit der Verlegung des Almemor aus der Mitte nach Osten vor den Heiligen Schrein die axiale Raumform aus.[344] In Anlehnung an die christichen Sakralbauten und aus Repräsentationsgründen wurden nun die Synagogen mit Raumsteigerungseffekten versehen. Eine merkliche Steigerung des Raumeindruckes und eine Akzentuierung des Aron-Hakodesch-Bereiches durch Farbenpracht, Lichtfokus-

342 Anstieg und Axialität sind seit jeher Stilmittel zur Erzeugung monumentaler Eindrücke für den Eintretenden, sowohl bei Sakral- als auch bei Profanbauten.

343 S. die Beispiele. in KRAUTHEIMER 1927, Worms, Speyer, Prag, Regensburg, diese hatten den Eingang seitlich, vgl. auch ROTH 1963, S. 116 ff.

344 S. die frühen Beispiele Kassel und Dresden (1839 u. 1840) oder die Weg-Architekturen der Oppler-Synagogen mit großen Portalen, ähnlich den gotischen Kathedralen.

sierung oder Malereien ist in den Stadtsynagogen zur Erbauungszeit der Essener Synagoge allgemein üblich.[345]

Die Raumsteigerung im Sinne einer Monumentalisierung und Sakralisierung ist ein typisches Element christlichen Denkens und Bauens, das Körner aus der assimilatorischen Bautradition der Synagogen des 19. Jahrhunderts übernimmt. Bezeichnenderweise wird dieser Baugedanke von Architekt und Baukommission geteilt, obwohl das Bauwerk ein typisch jüdisches, eigenständiges werden sollte.

Sämtliche zeitgenössischen Presseberichte sparen nicht mit Lob in ihren Beschreibungen des mächtigen Kuppelgewölbes und der Farbwirkung der Mosaike und Fenster.[346]
Die ungenauen, mystifizierenden Beschreibungsversuche entsprechen einerseits dem Vokabular der Zeit, andererseits dokumentieren sie übereinstimmend, daß es sich um eine kaum beschreibbare, sehr beeindruckende Atmosphäre in dem Zusammenwirken von Farben, Licht und Gewölbearchitektur gehandelt haben muß. Klapheck spricht gar von

345 Vgl. z.B. die Konzentration der goldenen Putzmosaikarbeiten im Ostchor der Berliner Synagoge in der Fasanenstraße oder die Farbkonzentration in der Frankfurt-Westend-Synagoge oder die sich, wie in Essen, seit dem Hofeingang langsam aufbauende Steigerung in der Augsburger Synagoge.

346 Der Essener Synagogenbau gilt als der 'Schönste Deutschlands', ja sogar Europas „...dem auf dem Gebiete des Synagogenbaus kaum etwas Ähnliches oder Gleichwertiges zur Seite gestellt werden kann." (ILLUSTRIERTE ZEITUNG v. 22.1.1914) Die Tageszeitungen sprechen von einer „mystisch-feierlichen Stimmung...", von einer „Symphonie unbeschreiblicher Zartheit des Lichtes". (RWA v. 26.9.1913, Nr. 266, S. 1) Der 2. Rabbiner der Gemeinde beschreibt eine „wundersame, Ehrfurcht erweckende Stimmung, die das ganze Innere verbreitet." (COHN 1913, S. 558)

einem „Gralstempel", den man zu betreten glaubt,[347] er versucht so, „den Reiz des perspektivischen Reichtumes und der geschlossenen Raumwirkung" auszudrücken.

Diese mystisch verklärte Schönheit der inneren Baugestalt, wie sie in den zeitgenössischen Beschreibungen zum Ausdruck kommt, gilt es im folgenden Kapitel zu analysieren:
- in bezug auf die Raumkomposition Körners
- in bezug auf seine Farbgestaltung
- in bezug auf den symbolischen Gehalt der Innenausstattung.

3.2.2 Körners Raumkomposition

„Die Form des Kreises ist die immer wiederkehrende Grundform des Neubaus,..."[348] Sie ist das den Charakter des Hauptraumes bestimmende Element. Dabei geht es primär nicht nur um die runden Schmuckformen, die Mosaikmedaillons, Maßwerkformen oder Beleuchtungskörper, die die Kreisform in Größe, Material und in Platzierung variieren und dadurch formale Bezüge herstellen und Körners Synagoge als 'Gesamtkunstwerk' mit einheitlicher Durchbildung des gesamten Bau- und Raumkörpers kennzeichnen. Vielmehr geht es um die Dominanz des Kreises als raumbildendes Element, das dem Eintretenden jenes „Gefühl der kompakten Einschließung" vermittelt.[349]

---

347 KLAPHECK 1914, S. 13.
Die Wortwahl muß verwundern, da der Mythos vom Heiligen Gral und seine Verbindung zur mittelalterlichen höfischen Ritterepik betont christliche Züge trägt. Die romantisch gefärbte Wiederaufnahme der Thematik durch den Wagner-Kreis, mag Klapheck inspiriert haben. Der Gral gilt auch als Synonym für die Idealarchitektur einer Rotunde mit riesiger, überspannender Kuppel und phantastischen Farb- und Lichtspielen des durch die Lichtgaden einfallenden Lichtes.
Vgl. VERBEEK 1978.

348 KLAPHECK 1914, S. 16.

349 KRINSKY 1988, S. 280.

Die intendierte Kontrastfunktion der Vorhalle wird beim Betreten des Hauptraumes besonders sinnfällig: Handelt es sich dort um einen Raum, dessen Flächenarchitektur ganz auf ein streng orthogonales Achsensystem ausgerichtet ist und der sich durch diese Schlichtheit ganz zurücknimmt, so kann sich der Besucher hier den einkreisenden Bewegungen der Architektur kaum entziehen. Die unvergleichlichen Ausmaße des Gewölbes bestimmen den Raumeindruck, insbesondere da der Blick in die Kuppel nicht durch Gewölbestützen behindert ist. Dadurch verändert sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis von Betrachter und Raum: der Betrachter ist durch die Höhe und die konzentrische Anlage des Gewölbes gezwungen, seinen festen Standpunkt im Raum aufzugeben. Er wird dadurch zum Objekt, das der Suggestivität dieser Eindrücke ausgesetzt ist. (Abb. 40)

Die konzentrisch angelegten Ornamentfriese sowie die Schmuckfenster und der Tambour in der Kuppelschale verstärken diese Wirkung, ebenso eine Anzahl subtil eingesetzter Horizontalbezüge: - die Anordnung der Rundmedaillons in der Kuppel, - die Scheitelhöhe der Fenster, die mit dem oberen Abschluß der Orgel korrespondiert, - die horizontale Binnengliederung der Fenster, die in den Türstürzen der Emporenzugänge und in dem Mosaikfries des Allerheiligsten zum Rund fortgesetzt wird, - die Anordnung des schweren Radleuchters in der Mitte des Raumes und vor allem schließlich der Schwung der Empore. Verstärkend als vertikale Rhythmen wirksam sind die Staffelwirkung der Fenster und ihrer auffälligen Binnengliederung sowie die einheitliche Gestaltung der Pfeiler.

Körner setzt die Empore betont niedrig an. Dadurch, daß sie zur Mitte hin nur ein Sechstel der Raumhöhe einnimmt, wird sie vom Besucher scheinbar auf Augenhöhe wahrgenommen; die ästhetische Qualität des Kuppelgewölbes wird daher nicht eingeschränkt. Die Beschränkung auf sechs Stützen und die Verjüngung der Empore zur Mitte

hin lassen sie optisch an Masse verlieren.[350] Dadurch erhält sie im Schwung ihrer nach dem 'Goldenen Schnitt' konstruierten U-Form eine verstärkte Dynamik, die wiederum die Raumbewegung des Kuppelgewölbes aufnimmt und intensiviert zu jenem „Gefühl der kompakten Einschließung".[351] (Abb. 41)

Eine Analyse der raumbildenden Elemente, ohne die Farbwirkung zu berücksichtigen, demonstriert, daß Körner mit einer morphologisch klaren Architektursprache arbeitet und von 'reinen Formen' ausgeht, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Heute, im sanierten Zustand ohne Mosaikschmuck, wird dies besonders deutlich.

Die Zentralraumwirkung des Synagogenraumes wird erweitert durch die beiden großen Tonnengewölbe im Osten und Westen, welche den Kreisgrundriß und das Kuppelgewölbe öffnen und dem Raum zusätzlich eine Richtung geben. Durch die tiefe Gewölbetonne im Osten, die den Schwung der Empore aufnimmt, und durch die monumentale Architektur des Heiligen Schreins gibt Körner dem Gesamtraum einen eindeutigen Akzent im Osten, so daß es zu einer Ambivalenz der Raumwirkung kommt. Diese Ambivalenz zwischen Zentral- und Richtungsraum ist auch in Körners katholischer Kirche in Frillendorf (Essen 1925) bestimmendes Raumprinzip.[352] Dort ist der ovale Hauptraum ebenfalls von einer Kuppelschale ohne Stützen überwölbt. Eine ornamentale Betonung des Zentrums fixiert

---

350 Die Abstufung der Empore zur Mitte hin geschah nicht nur aus ästhetischem, sondern auch aus statischem Grund - „mit Rücksicht auf die Lastverteilung".
S. DIE KIRCHE 12.1915, H. 7, S. 115.

351 KRINSKY 1988, S. 280.

352 HOFF 1927 stellt Körners Sakralbauprojekte im Überblick vor. Dieses zweite Sakralwerk Körners ist wesentlich kleiner und durch die Stilisierung der Formen in seiner Raumstruktur überschaubarer als die Synagoge. Deren monumentale Ausmaße und reiche farbige Ausstattung beeinflussen als zusätzliche Faktoren die Raumsituation. Das Kirchenbauwerk hat einen ovalen Grundriß, der an den Längsseiten von niedrigen kapellenartigen Annexen umgeben ist, welche aber auf die Raumwirkung keinen Einfluß haben.

den Blick des Betrachters. Der Gewölbeansatz ist extrem niedrig angelegt, so daß ihm die gleiche Raumfunktion zukommt wie der Empore in der Synagoge, nämlich den Besucher in der ihn umgebenden Rundform einzukreisen und so eine Verbindnug zu dem Kuppelgewölbe herzustellen. Ein Eingangsvorbau im Westen und der exponiert gegenüberliegende Altar bilden in der Kirche die zusätzliche Längsachse.

Das Motiv der raumüberspannenden Kuppel ist eine Verkörperung der theozentrischen Idee. In der vollendeten Form einer Halbkugel wurde dieses Motiv 1959 in der Neuen Essener Synagoge an der Ruhrallee von Dieter Knoblauch und Heinz Heise wiederum verwandt.

Die geläufige symbolische Besetzung der Rotunde und der zentralen Raumanlage trägt diesem theozentrischen Gedanken Rechnung. Nicht nur in der christlichen Sakralbautradition hatte der Zentralbau immer eine besondere Position; er war seit jeher mit symbolischen Inhalten verknüpft.

Wie die Wahl der Rotunde für Grabkirchen und Baptisterien sich aus antiken Rundtempeln und Mausoleen herleiten läßt und in der Form des Kreises den Gedanken der Ewigkeit und der Unendlichkeit verkörperte, so stehen die Idealentwürfe zentraler Bauten in Renaissance und Barock für das Streben nach Harmonie und Ausgleich im Mikrokosmos als Spiegelbild des Makrokosmos. Der Universalitätsgedanke fand im Pantheon seinen prägnantesten Ausdruck. Überkuppelte Rotunden als Inbegriff dieser Gedanken finden sich immer wieder, insbesondere in utopischen Architekturentwürfen.[353]

In diesem Sinne kommt auch dem schweren Rundleuchter, der von der Kuppel der Essener Synagoge herabhängt, eine besondere Bedeutung zu. Er hat gewiß nicht nur Beleuchtungsfunktion und dient nicht nur der Wiederaufnahme des Kreismotivs, sondern bedeutet zugleich eine An-

[353] So z.B. bei Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée, Bruno Taut, Hans Scharoun.

knüpfung an das Motiv der Radleuchter mittelalterlicher Kirchen und ist in diesem Sinne ein Hinweis auf das himmlische Jerusalem.[354]

3.2.3 Der Gedanke des Zentralraumes im Synagogenbau

Der überkuppelte Zentralraum ist keine originär oder traditionell jüdische Form für den Synagogenbau, wenn auch das liturgisch vorgegebene Raumprogramm die zentralisierte Anlage nicht ausschließt.[355]

Im Unterschied zu den einfachen Basiliken der Antike und im Unterschied zu dem additiven Raumensemble mit einfacher Wölbung oder Flachdecke in Mittelalter und vor-emanzipatorischer Zeit ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Form des überkuppelten Zentralbaus die fast ausschließlich verwendete Synagogenbauform. Sie ist keine traditionelle Form, sondern eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts, ein Produkt jener Suche nach einem den christlichen Konfessionen ebenbürtigen, aber eigenen jüdischen Synagogenbaustil.

Aufgrund des Einflusses der Dresdner Synagoge von Semper wurden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nahezu alle Großstadtsynagogen als Zentralbauten konzipiert, wenn

---

354 KÜNZL 1976, S. 22. Vgl. auch BLOCH 1963, S. 767, z.B. Lichterkrone im Aachener Dom, 12. Jh.
Die Anregung zu dem Radleuchter mag Körner durch Otzen bekommen haben. Otzen stattete die Wiesbadener Bergkirche (1879) mit einem Leuchterring im Oktogon aus. Zwar ist eine direkte Ähnlichkeit in Gestaltung und Raumposition nicht gegeben, jedoch gewinnt diese Parallele im Hinblick auf die Orientierung Körners an Otzens zentralisierender Raumauffassung an Bedeutung.

355 Das zeigt der Typus der polnischen Holzsynagogen aus dem 17. und 18. Jh., die meist auf quadratischem Grundriß mit einem zentral ausgerichteten, kuppelartigen Holzgewölbe erbaut waren. Vgl. Beispiele in BREIER 1934.

auch in der Grundrißlösung oder im Aufriß sehr unterschiedlich.[356]

Den Hauptanstoß gaben die Bemühungen Opplers um die Entwicklung eines spezifisch synagogalen Stils. Oppler argumentierte aus der Ablehnung des Kreuzgrundrisses für den Zentralbau, der mit einer repräsentativen Kuppel als äußerem Zeichen für den Sakralraum erhöht werden sollte.[357]

Dagegen war der Kuppelraum auf Kreisgrundriß - diese Sonderform bzw. sogar Idealform des Zentralbaus - wie ihn die Essener Synagoge zeigt, als Baugestalt für die Synagoge weder in voremanzipatorischer Zeit noch im 19. Jahrhundert geläufig, er war die Ausnahme.[358]

Als einen originellen und außergewöhnlichen Repräsentativbau errichtete der damals bedeutende Wiener Architekt Josef Kornhäusl 1826 den Reformtempel in der Seitenstettengasse als einen vollständig überkuppelten Raum, jedoch auf ovalem Grundriß.[359] Eine Formverwandschaft zu Körners Synagoge ist allerdings lediglich in der Idee gegeben:

---

356 Semper setzte den Anfang in Dresden (1840). Seiner Orientierung am Tempel zu Jerusalem entsprechend, gestaltete Semper den Hauptraum auf quadratischem Grundriß mit vier Stützen für eine zentrale Kuppel. (KÜNZL 1985, S. 179)

357 HAMMER-SCHENK 1981, S. 201 f.

358 Als Ausnahme ist z.B. der kleine Rundbau von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf im Landschaftsgarten zu Wörlitz zu verstehen, der innerhalb der Gesamtkonzeption des Parks (1789/90) entstand. Er diente den Juden zwar als Synagoge, war aber nicht als solche geplant gewesen und fand auch keine Nachfolge.
Vgl. MÜHLINGHAUS 1988, S. 130.
Ebenso blieb der Entwurf Heinrich-Christoph Jussows (1781) für den Synagogenneubau in Kassel, der dem Vorbild des Pantheons in Rom folgte, singulär und wurde nicht ausgeführt.
Vgl. HAMMER-SCHENK 1988, S. 163.

359 Der Bau ist dem Zeitstil entsprechend in klaren klassizistischen Formen gehalten; eine Empore umzieht den Innenraum durchgehend, über ihr geht der Raum in ein ovales Kuppelgewölbe über, welches in der Mitte in einer Laterne mündet. Vgl. KRINSKY 1988, S. 176, ausführlicher: R. BLAHA: Der Innenraum der Synagoge Wien I, Seitenstettengasse 4., Diss. Wien 1977.

in der ambivalenten Raumkonstruktion von Längsachse und Zentralraum und in der Repräsentativität, die in der Außergewöhnlichkeit des Ansatzes liegt.[360]

Für das synagogale Raummuster, wie es sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellte, sei stellvertretend die Frankfurt-Westend-Synagoge (1910) und der dazugehörige Wettbewerb (1907) genannt:[361]

In dem preisgekrönten und ausgeführten Entwurf von Graf & Roeckle wird ein quadratischer Innenraum von einer hoch angelegten Kuppelschale vollständig überspannt. Die Kuppel liegt auf den Scheiteln vier angrenzender Rundtonnen, die den Raum seitlich rahmen; die Emporenbrüstung verläuft als Gerade mit leicht abgerundeten Winkeln. Durch die geometrischen Grundformen von Quadrat unten und Kreis oberhalb im Kuppelgewölbe ergibt sich eine klare, wohlproportionierte Raumform. Bezeichnend ist, daß fast alle anderen Entwürfe dieses Frankfurter Wettbewerbes dieses gleiche oder ein vergleichbares Raummuster aufweisen, ebenso wie auch zahlreiche andere große Synagogen dieser Zeit.[362] Das monumentale Gewölbe der Kuppel als raumvereinheitlichendes Element und als Stimmungsträger sowie darunter eine kompakte, geradlinig-rechtwinklige Raumanlage ist die häufigste Raumform des frühen 20. Jahrhunderts.

Körners Raumkonzeption fällt aus diesem zeitgenössischen Muster heraus. Seine betont niedrige und im geschwunge-

---

360 Die Nähe der Wiener Synagoge zu Körners Frillendorfer Kirche (Essen 1925) ist hingegen verblüffend. Ob Körner die Wiener Synagoge gekannt hat, muß letztlich unbeantwortet bleiben; die Wiederholung der außergewöhnlichen Raumform legt eine Kenntnis allerdings nahe.

361 DK 21. Bd., H. 11, Leipzig 1907.

362 So z.B. die großen Synagogen von Cremer & Wolffenstein in Posen 1907 und Dessau 1909, die Synagoge in Darmstadt 1906, Dortmund 1902, Augsburg 1917 etc.
Der Verzicht auf die raumüberhöhende Kuppel bildet eher die Ausnahme, so z.B. der tonnenüberwölbte Raum der orthodoxen Synagoge in Frankfurt Friedberg (1907) oder die aus Kostengründen flachgedeckte Anlage in Bamberg (1910).

nen 'U' angelegte Empore und die Rundung des Raumes auf dem Kreisgrundriß, welche die angestrebte Vereinheitlichung des Raumes optimieren, stellen eine innovative Lösung dar.

Vorbildhaft für Körners Raumkonzeption der überkuppelten Rotunde war wohl der Entwurf für den Wettbewerb um die Frankfurt-Westend-Synagoge (1907) von Wilhelm Wellerdick.[363] Wellerdick sah einen kreisförmigen Grundriß des Hauptraumes mit einer überspannenden Kuppelschale und U-förmig geschwungenem Emporengrundriß vor, während alle angekauften und preisgekrönten Entwürfe zu dem Wettbewerb einen überkuppelten quadratischen Zentralraum mit umgebenden Scheidbögen vorschlugen. Wellerdicks Rotunde mit flachen Anbauten stellte in den Außenformen allerdings keine fortschrittliche, moderne Lösung dar, sondern einen Rückgriff auf schlichte Barockformen. Insofern kann man nur von einer Anregung für Körner sprechen.

Die Tatsache, daß Wellerdicks Entwurf für Frankfurt-Westend und Körners Entwurf im Essener Wettbewerb die einzigen mit kreisförmigem Grundriß waren und im nächsten großen Wettbewerb, im Wettbewerb für die Mainzer Synagoge 1911,[364] die Hälfte der veröffentlichten Entwürfe die überkuppelte Rotunde mit rund umlaufender Empore als Raumvorschlag vorsahen, verdeutlicht, daß es sich um eine dann folgende, allgemeine Tendenz im Synagogenbau dieser Zeit handelte.[365] Die nachfolgenden Rundbauten in Görlitz (1911), Mainz (1912), Regensburg (1912), Wilhelmshaven (1915), Offenbach (1916) bestätigen dies.

Das Essener Bauwerk ist als Vorreiter dieser Entwicklung zu sehen und gleichzeitig als Exponent:

---

363 DK 21. Bd., H. 11, 1907; auf die große Bedeutung der beiden Frankfurter Projekte wurde bereits hingewiesen.

364 DK 26. Bd., H. 3, 1911.

365 So auch HAMMER-SCHENK 1981, S. 490.

Bezeichnenderweise folgen die genannten Entwürfe und Bauten nicht dem monumentalisierenden und orientalisierenden Ansatz Körners, sondern gehen von dem klassischen Rundbau nach barock-klassizistischem Muster aus. Der o.g. Entwurf Wellerdicks sowie die Tendenz zum Neoklassizismus in der zeitgenössischen Architektur überhaupt mögen diese Entwicklung initiiert haben. Von einer neuerlichen Orientalisierung, wie Körners byzantinische Anklänge vorschlagen, wird Abstand genommen. Daher hat Körners Synagogenbauwerk keine Nachfolgetendenzen im frühen 20. Jahrhundert.

Eine direkte Nachfolgeschaft hatte Körners Raumkonzeption lediglich in den Zwanziger Jahren in den USA, im Temple Isaiah (Chicago 1924) von Alfred S. Alschuler.
Alschuler war vor allem von der elegant geschwungenen Emporenlinie der Essener Synagoge sehr beeindruckt.[366] Er übernahm die Emporenform für seinen oktogonalen, an San Vitale (Ravenna) orientierten Grundrißplan.[367]

3.2.4 Der Gedanke des Einheitsraumes

Die primäre liturgische Voraussetzung für den Synagogenraum ist es, der Schriftlesung von jeder Stelle des Raumes aus folgen zu können. Dies ist gleichermaßen für den protestantischen Kirchenraum Bedingung. Eine Orientierung des synagogalen Raumprogrammes an den innovativen Lösungen im protestantischen Kirchenbau während des 19. Jahrhunderts ist daher naheliegend und auch nachweisbar.[368] Schon die jüdischen Reformer der frühen Emanzi-

366 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1955, S. 108 ff.; dies. 1964, S. 228.

367 Auch in der Bauweise mit byzantinischen Elementen und in der Ausgestaltung mit jüdischen Symbolen ist Essen als Vorbild zu sehen.

368 Vgl. ROSENAU 1975.

pationszeit hatten sich am protestantischen Predigtraum orientiert.[369]

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bestimmte die Entwicklung des idealen Predigtraumes die Diskussion um den protestantischen Kirchenbau - die Entwicklung einer Grundriß- und Raumgestalt, die allen Besuchern eine ungestörte Sicht auf Altar und Kanzel ermöglicht.[370] Körners Lehrer Johannes Otzen hatte sich als Architekt fast ausschließlich dem protestantischen Sakralraum gewidmet, wobei er sich intensiv mit der Entwicklung des Einheitsraumgedankens für die optimale Predigtkirche auseinandersetzte.[371]

Man kann davon ausgehen, daß Körner die Lösungsansätze seines Lehrers bekannt waren und bei der Bewältigung seiner Raumproblematik mitbeeinflußt haben, auch wenn jener mit den konstruktiven Formen der Frühgotik und reicher Dekoration ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts arbeitete. Otzens Bemühung um eine maximale „Einheitlichkeit des Raumes"[372] schlug sich in sehr kompakten und offenen Einheitsräumen nieder. Nach den Grundsätzen des 'Wiesbadener Programmes' von 1889 sollte die Einheitlichkeit des Raumes der Einheit der Gemeinde und dem allgemeinen Priestertum Ausdruck geben und das Gebäude als ein Versammlungshaus der feiernden Gemeinde prägen.[373]

Die Definition der Synagoge als Versammlungshaus der Gemeinde fordert ebenfalls eine Orientierung an dem Ge-

369 Schon die Neuordnung des Gottesdienstes mit der Verlegung des Almemor vor den Thoraschrein zur Konzentrierung der Aufmerksamkeit geht auf das Vorbild der protestantischen Predigtkirche zurück, ebenso (laut HAMMER-SCHENK 1981, S. 200 ff.) Opplers Vorstellungen vom zentralen synagogalen Kultraum; auf die Übernahme des Gruppenbaugedankens wurde schon hingewiesen.

370 Vgl. FRITSCH 1893.

371 BARNS 1971, S. 26.

372 BARNS 1971, S. 27.

373 S. das Programm in: BARNS 1971, S. 38 f. nach FRITSCH 1893.

danken des Einheitsraumes. Körner orientiert sich hier an dem Ansatz seines Lehrers. Die Innenraumkomposition seines Synagogenprojekts ist eine Anknüpfung an Otzens Einheitsraumgedanken[374] und sie stellt eine konsequente, weiterführende Lösung im Sinne des Synagogen-Gedankens dar.

3.3 ARON HAKODESCH UND ALMEMOR

3.3.1 Die Platzierung von Aron Hakodesch und Almemor

Der Aron Hakodesch ist der Gipfel der beschriebenen Raumsteigerung. Er erhält durch eine Fülle formaler Faktoren besondere Betonung innerhalb des Raumganzen; vor allem durch das riesige Tonnengewölbe im Osten, das bezeichnenderweise doppelt so tief ist wie das westliche. Die teppichartige Ausgestaltung mit figürlichen Medaillons in der Bogenlaibung sowie die Farbigkeit und Motivhäufung geben dem Heiligen Schrein eine auffällige und prunkvolle Rahmung. (Abb. 42) Die doppelte Estrade hebt den erhöhten Schrein unmißverständlich vom Umraum ab und bezieht den mittig vor der Schreintür stehenden Almemor mit ein. Die Thora-Lade wird als das Wesentliche im Raum definiert und der Almemor ihr zugeordnet.

Die Hervorhebung des Aron Hakodesch innerhalb des Synagogenraumes ist kein Spezifikum der Essener Synagoge, sondern ist üblich und traditionell in den neuzeitlichen Synagogen. In den liberalen Großstadtsynagogen des 19. Jahrhunderts findet sich meist die Anlage eines Triumphbogens kirchlichen Vorbildes mit einem Chor oder einem Tonnengewölbe in besonders farbiger oder kostbarer male-

374 Vgl. auch KRINSKY 1988, S. 280.

rischer Ausstattung, die den altarartigen Aufbau des Schreins vom Hauptraum betonend absetzt.[375]

Der Schrein steht in Essen als Körper frei vor der an der Rückwand befestigten Orgel (Abb. 6) und wird durch eindeutige formale Verbindungen in der Gestaltung mit der Orgel darüber in Verbindung gebracht und als Ensemble wahrgenommen. Die Gestaltung der Orgel ordnet sich der des Thoraschreins unter: durch die Vertikalgliederung der Pfeifen analog zu den Säulenprofilen des Schreins und in der Wiederholung des oberen horizontalen Abschlusses. Eine derartig zurückhaltende Gestaltung der Orgel gegenüber dem Heiligen Schrein entspricht den Vorstellungen Samuels ebenso wie die Tatsache, daß der Aron Hakodesch als freistehender Körper gestaltet und nicht in die Rückwand integriert ist: „... seine Form ist fast überall der säulengetragene, emblemgeschmückte Triumphbogen. Nicht ein fast in die Rückwand eingelassener Wandschrank, den nur der Vorhang kenntlich macht, soll die heilige Lade sein, sondern freistehend und emporstrebend die Ostseite des Heiligtums ausfüllen."[376]

Die Stellung des Almemor in unmittelbarer Nähe vor dem Aron Hakodesch weist die Essener Synagoge als die einer reformierten, liberalen Gemeinde aus.
Seit dem Mittelalter bestand in den aschkenasischen Synagogen Mitteleuropas eine Raumordnung, welche die Schreinarchitektur an der Ostseite des Raumes und den

375 So separiert und akzentuiert z.B. die flachgedeckte Bamberger Synagoge (1910) die Schreinarchitektur durch einen großen Triumphbogen und eine durchfensterte Choranlage, so daß eine besondere Lichtfülle den Heiligen Schrein umgibt.
ECKSTEIN 1910, S. 129, 132 f.
Die Berliner Synagoge in der Fasanenstraße (1912) weist eine der Essener vergleichbare bewußte Raumsteigerung auf, die in einer baldachinähnlichen Schreinarchitektur gipfelt. Eine fokussierende Lichtführung und die prunkvolle Goldmosaik-Ausgestaltung heben auch hier die Ostseite hervor.
(Die Fasanenstraßen-Synagoge zu Berlin 1909-1912, Heft zur Weihe, Berlin 1911)

376 SAMUEL 1908, S. 370.

Almemor in der Mitte plazierte, ihn durch einen Baldachin akzentuierte und durch eine Estrade erhöhte.[377] Durch den Verlauf der Liturgie und die längs oder zentriert gruppierten Sitzplätze bekamen die beiden Raumakzente eine Verbindung. Der Raum wurde zu einer Einheit mit bipolarem Prinzip.[378] Dieses hatte bis zur Gottesdienstreform der jüdischen Reformer Bestand. Die Zentralisierung der Aufmerksamkeit auf einen Ort des Geschehens nach dem Muster des ebenfalls stark vom Wortgottesdienst bestimmten protestantischen Kirchenraumes galt den Reformern als eine Lösung zur Ordnung und Straffung des Gottesdienstes. In den liberalen Synagogen mit reformiertem Ritus stand daher seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der Almemor in geringem Abstand zentral vor dem Aron Hakodesch an der Ostseite des Raumes, während die orthodoxen Gemeinden das traditionelle bipolare Raumprinzip beibehielten.[379]

Außer der Stellung des Almemor weist auch die Orgel auf eine liberale Gemeinde hin. Orthodoxe Gemeinden lehnen die Orgelbegleitung im Gottesdienst ab. Die Tatsache, daß es sich hier um ein besonders aufwendiges Modell handelte[380] und um die größte Orgel der Stadt Essen[381], zeigt nicht nur den Wohlstand und das Repräsentationsbedürfnis, sondern auch den hohen Assimilationsgrad der Ge-

---

377 In der Antike bildete sich zunächst die feste Position des Thoraschreins an der Ostwand heraus, also eine Gerichtetheit des Synagogenraumes; die Stellung des Almemor bleibt aufgrund fehlender archäologischer Hinweise unbekannt.
S. ausführlicher: ROSENAU 1934.

378 KORN 1988, S. 289.
Korn definiert es als der Synagoge eigen, als spezifisch „synagogale Raumantinomie". (ebd.)
Auf andere Raumordnungen europäischer Synagogen (die sefardische, die italienische etc.) soll hier nicht eingegangen werden.

379 Vgl. zur Stellung des Almemor: HOFMANN 1911.

380 S. KLAPHECK 1914, S. 89.

381 EVZ v. 8.8.1913.

meinde an.[382] Schon der Vorgängerbau in der II. Webergasse war eine „Orgel-Synagoge"[383]. Die liberale Tradition der Gemeinde geht auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück.[384] Samuel führte den reformierten Kurs der Gemeinde fort.[385] Seine liberale Ausbildung und Grundhaltung, insbesondere sein Engagement in der „Vereinigung für das Liberale Judentum" prägte seine Gemeindearbeit im Sinne eines assimilatorischen Kurses.[386]

Die Wortwahl „Gotteshaus"[387] in Anlehnung an die christliche Bezeichnung sowie sein Verständnis des Judentums als „Religionsgemeinschaft" kennzeichnen seine Auffassung vom Judentum als eine Konfession neben dem christlichen Glauben. Deutlich sichtbar ist hier die Konfessionalisierung des Judentums als Folge der Akkulturation, die im Mittelpunkt des Assimilationsprozesses stand. Sie ist in Essen besonders ausgeprägt.

Der monumentale Aufbau der Schreinarchitektur, ähnlich einem Hochaltar, ist deutlich kennzeichnend ein Spiegelbild der Gemeindesituation.

---

382 S. dazu im Vergleich die innergemeindlichen Auseinandersetzungen um die Einrichtung einer Orgel in der Bamberger Synagoge (1910), die mit einem Verzicht im Hinblick auf den religiösen Frieden endeten. ECKSTEIN 1910, S. 119.

383 SAMUEL 1913, S. 70.

384 Die Reformbestrebungen des Volksschullehrers Moses Blumenfeld, der als Verfechter von Aufklärung, Liberalismus und politischer Emanzipation der Juden die Gemeinde auf einen vorsichtigen Reformkurs lenkte, bilden den Ansatz.
Vgl. SAMUEL 1913, S. 44 f., 47 ff., 53, 63.

385 Die Mitgliedschaft und der Einsatz des Rabbiners für den gemischten Gemeindechor sowie eine Förderung von Orgel- und Chorkonzerten kennzeichnen ebenfalls die liberale Einstellung von Gemeinde und Rabbiner.
Vgl. SAMUEL 1913, S. 70.

386 Samuel setzte sich für vermehrte deutsche Gebete sowie Schrifterklärungen und Ansprachen in der Landessprache als wesentliche Bestandteile des Gottesdienstes ein und führte ein neues Gebetbuch ein. SAMUEL 1913, S. 69.

387 In der Stiftungsurkunde der Synagoge, SAMUEL 1913, S. 81.

3.3.2 Die Gestaltung des Aron Hakodesch

Die Grundform der mächtigen Pfeiler mit dem horizontal aufgelegten Schmuck-Architrav intendiert ohne Zweifel Assoziationen zu altorientalischer Tempelarchitektur, ohne daß eine Nachahmung angestrebt ist. Die Gestaltung des Heiligen Schreins mit Architekturteilen, die wiederum in verkürzter Form auf ein Gebäudeganzes verweisen und Ähnlichkeit mit Tempelfassaden haben, entspricht der symbolischen Auffassung und Darstellung des heiligen Schreins als „Abbreviatur des Tempels".[388]
In Analogie zur Architektur des Tempels wurde der Schrein meist als eine Art Ädikula mit dreieckigem Giebelfeld und mit flankierenden Säulen gestaltet, der Vorstellung antiker römischer oder griechischer Tempelfassaden entsprechend. Im 18. und 19. Jahrhundert finden sich Schreinarchitekturen, die in ihrer Form an Rekonstruktionsversuche des Jerusalemer Tempels anzuknüpfen suchen.[389] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der hier thematisierten Zeit hoher Sensibilität für jüdische Traditionen, wurden solche Stilmittel in einigen Fällen wieder aufgenommen. So ragten in Bamberg (1910) und Augsburg (1917) je zwei flankierende Säulen, die Jachin und Boas symbolisieren, demonstrativ über den Schrein hinaus. In der orthodoxen Friedberger Anlage in Frankfurt (1907) beherrschte der Schrein als komplettes Architekturgebilde, als Tempel im Tempel, die Ostseite.

Auch in der Essener Synagoge wurde diese Demonstration geleistet. Körner orientierte seine Gestaltung des Aron Hakodesch an der Rekonstruktion des Salomonischen Tempels von Bernhard Stade. (Abb. 43) Er entlehnte das Motiv aus dessen Standardwerk zur 'Geschichte des Volkes Israel'.[390]

---

388 HAMMER-SCHENK 1981, S. 82 ff.

389 S. dazu HAMMER-SCHENK 1981, S. 83, Bsp. sind Frankfurt/O. 1822, Offenbach/M. 1729/1821.

390 STADE 1887, Abb. S. 328 oben: Vordere Ansicht und Querschnitt.

Ein Vergleich der Aufrißzeichnungen von Körners Aron Hakodesch mit Stades rekonstruierter Tempelfassade läßt dies deutlich werden.[391] Es zeigt sich die stilisierte Umsetzung der flankierenden Säulen Jachin und Boas, die bei Körner als Vertikalelemente die Architektur rahmen und die geradlinige, kubische Form des Schreins, die auch Stades Tempelfassade kennzeichnet. Eine Anregung durch Stades Zeichnung ist naheliegend, da Körner auch für die Mosaikembleme des Innenraumes Rekonstruktionszeichnungen von Stade als Motive übernahm, wie noch gezeigt wird. Die den Zinnenkranz bzw. das Zickzackband überhöhende Bronzekuppel, die dem Schrein nach oben einen prachtvollen Abschluß gibt, und der Schmuckfries mit der Inschrift, der durch die farbliche Hervorhebung als 'Architrav' beurteilt wird, verändern den Gesamteindruck der Schreinarchitektur jedoch entscheidend. (Abb. 42)

Stades Rekonstruktionszeichnungen waren für Körner lediglich motivische und konzeptionelle Anregungen, um den Aron als 'Tempel' zu gestalten. Er übersetzt das Vorgegebene in moderne Formen, die Zeichen- und Hinweisfunktion bekommen. Die ganze Konzeption des Thoraschreins löst sich formal und inhaltlich von den überkommenen, traditionellen Formeln zugunsten einer Gestaltung, die nun in modernem Formenrepertoire die Inhalte der jüdischen Tradition zu vermitteln sucht.

Die Modernität der Gestaltung ist umso erwähnenswerter, als die Thoraschreine anderer zeitgenössischer Synagogen im Übergangsstil der Moderne die traditionellen, antikisierenden Muster beibehielten:[392] klar zu definierende Säulen mit Kapitell, Tympanon oder Baldachin.

Körners Gestaltung bedeutet hingegen eine Transformation der traditionellen Form. Das ehemalige Motiv der flankierenden Tempelsäulen wird nur noch in den seitlich

391 Vgl. KLAPHECK 1914, S. 100 mit Abb. 41.

392 Z.B. Darmstadt (1906), Görlitz (1911), Mainz (1912), Augsburg (1917).

rahmenden Säulen bzw. Pfeilern angedeutet. Deren unregelmäßige, bzw. nicht mehr klassisch regelmäßige Profilierung entspricht jener für den Übergangsstil zur Moderne charakteristischen Andeutung historischer Formen.[393]

Die stilisierende und transformierende Gestaltung vermittelt sich noch deutlicher im Aron Hakodesch der Wochentagssynagoge. Dieser ist gleichsam als Abbreviatur der Schreinarchitektur des Hauptraumes gestaltet. Er ist, der Ausstattung der Wochentagssynagoge angepaßt, noch schlichter und daher noch eindeutiger in dem Bezug seiner Formen auf die Architektur des Tempels. Äquivalent zum Schrein des Hauptraumes trägt auch er eine Psalm-Inschrift.

Der breite, architravähnlich aufliegende Schmuckfries am Schrein des Hauptraumes trägt in großen hebräischen Lettern die Inschrift: „Wisse vor wem du stehst". Die Schrift ist von Pflanzenranken umgeben und wird von drei Löwen, zu den Seiten und davor, gerahmt. Diese Schmuckelemente entsprechen den traditionellen symbolischen Attributen des Thoraschreins: die Löwen sind Zeichen der Kraft und der Stärke und sind als Wächter der heiligen Lade seit jeher eng mit dem Thoraschrein verbunden.[394] Desgleichen sind Ranken, als Symbole des Lebens und der Fruchtbarkeit, mit der Symbolik des Thoraschreins verknüpft. Als Äquivalent zur lebenspendenden Kraft der Lehre steht hier das Fruchtbarkeitssymbol des Pinienzapfens und das lebendige Grün der Pflanzenranken.

Bemerkenswert ist, daß die gestalterische Darstellung der herkömmlichen Schmuckformen den traditionellen Rahmen

---

393 Das Motiv jener Vertikalelemente findet sich auch in Körners 'Dippelshof'(bei Darmstadt 1913) wieder. Die Fenster und die Vorbauten weisen in ihrer nach außen gewölbten Form eine ähnliche Profillinie auf.

394 Seit dem 17./18. Jahrhundert ist im aschkenasischen Raum der Thoraschrein fast regelmäßig mit Löwen verziert. MÜHLINGHAUS 1988, S. 119.
Heraldische Löwen mit den Bundestafeln finden sich oft im Tympanon des heiligen Schreins. EHRLICH 1959, S. 91.

verläßt und der modernen Architektur und des Raumes angeglichen ist: Die großen Lettern des Schriftzuges vermitteln durch die Bündigkeit der breiten Horizontalen oben und unten einen Eindruck von Festigkeit; ihre Strenge entspricht der strengen Architektur des Schreines. Es handelt sich um groß angelegte Kalligraphie. Sie wird durch das umgebende Rankengeflecht und den gleichmäßigen Abstand der bekrönenden Pinienzapfen zusätzlich rhythmisiert und durch ihre gebrochene Binnenstruktur in die vegetabilen Formen des Rankenwerks integriert.

Klapheck bildet auch den Entwurf zur Inschrift im Allerheiligsten ab.[395] Der Vergleich dieses ersten Entwurfes mit dem ausgeführten Mosaikfries zeigt deutlich eine Umorientierung von einer lebendigen, vegetabilen Darstellung zu einer Stilisierung der Einzelformen und Archaisierung des Gesamtausdrucks in der Ausführung. Die Gesamtform ist nun strenger und klarer in der Gliederung. Besonders auffällig sind die Löwen verändert worden. Die geschmeidigen Raubkatzen, deren bewegte Körper in die Kurven der Rankengebilde des ersten Entwurfes eingebunden waren, hat Körner zu statischen, fast steinernen Wächterfiguren umgestaltet, die an altorientalische Tempelwächter erinnern. Der erhöhte Stilisierungsgrad und der pathetische ernste Ausdruck der Löwen entspricht der Schreinarchitektur und den klaren Formen des Raumes.

Die prachtvolle Farbigkeit der Glasmosaike des Frieses bildet einen Glanzpunkt im Raum. Der goldene Mosaikhintergrund setzt einen auffälligen optischen Akzent, welcher durch das Grün der Ranken und das Blau der Schriftzeichen gesteigert wird. Die goldenen Schreintüren vollenden das prachtvolle Bild. Sie sind von zwei Bügelkronen im Medaillon geschmückt. Die Krone der Lehre und Weisheit ist fast immer als Symbol am Thoraschrein oder in den Zierstickereien der Thoravorhänge in Synago-

395 KLAPHECK 1914, S. 1.

gen zu finden. In Essen wird diese Tradition auch im Thoravorhang übernommen.

Der Thoravorhang geht auf die Einrichtung der Stiftshütte zurück. Er ist zusammen mit dem heiligen Schrein der prunkvollste Einrichtungsgegenstand jeder Synagoge.

Körner wählte für die Gestaltung des Vorhanges die zentrale Inschrift „Zu würdigen die Thora und zu preisen". Darunter befinden sich zwölf Stickereimedaillons mit einschlägigen Symbolen der jüdischen Religion. Wie beim Portal handelt es sich um Motive aus dem Repertoire der Illustrationen von E. M. Lilien.

Körner übernimmt auch das auf Thoravorhängen häufige Motiv der heraldischen Löwen. Äquivalent zum Fries darüber, bildet er die Tiere auch hier als kräftige, ruhig daliegende Raubtiere ab und gibt so ihrer symbolischen Schutzfunktion einen natürlichen Ausdruck, vom traditionellen Muster gelöst.

Diese Gestaltungsauffassung bestimmt den ganzen Aron Hakodesch - Schrein, Fries und Vorhang. Körner verwendet zwar die traditionellen Symbole, beläßt sie allerdings nicht in ihrer herkömmlichen Form, sondern gestaltet sie in einer Weise, die dem ursprünglichen Bedeutungsinhalt eindeutiger Ausdruck zu geben sucht. Dieses Bemühen muß man im Hinblick auf das gesamte Bauwerk als grundsätzliche Gestaltungsintention sehen.

3.4 DIE FARBGESTALTUNG

3.4.1 Primat des ästhetischen Konzeptes

Der Farbbehandlung des Innenraumes kommt große Bedeutung für die gesamte Raumwirkung zu.

Da farbige Abbildungen bis auf eine Gouache in KLAPHECK[396] nicht vorhanden sind, bilden die Pressebeschreibun-

396 KLAPHECK 1914, S. 72 f.

gen zur Einweihung des Neubaus eine wichtige Quelle; allerdings bestehen leichte Abweichungen in der Farbbeurteilung dieser Beschreibungen: „... Dunkelblau mit Goldmosaiken, auf dem blaugrüngrauen goldüberspritzten Gesamtton ein voller und edler Klang, den das gewaltige Rund der Laterne zu einem großen Akkord zusammenschließt."[397] Klapheck spricht von 'leuchtend goldenen Mosaiken auf stumpf graublau getöntem Putz'[398], was seiner beiliegenden Farbabbildung entspricht. E. B. Cohn beschreibt die Kuppel „in einer einzigen grauen Tönung gehalten und ohne jede farbige Flächenbemalung".[399]

Aus Vergleich und Analyse der zeitgenössischen Beschreibungen ergibt sich die Vorstellung von einem Raum in insgesamt kühl zurückhaltendem Putz, dem die kräftige, warme Farbigkeit der großen Fenster kontrastierend gegenübersteht. Der Lichteinfall löst den Kalt-Warm-Kontrast zu einer Harmonie auf und verstärkt den Goldton der Mosaikmedaillons. Die Goldmedaillons heben sich durch den komplementären, dunkelblauen Untergrund besonders wirkungsvoll ab; der stumpfe, zurückweichende Putzton setzt Ruhe dagegen, er verstärkt die Konzentration auf die Mosaikmotive.

Körners Farb- und Materialvorstellungen liegen uns als Quelle vor; der Architekt legte sie im Briefwechsel mit der die Mosaikarbeiten ausführenden Firma dar:
„Der ganze Bau wird in graugrünlichem Putzton gehalten, die Ornamente eingeschnitten und der Grund etwas dunkler ausgelegt. Die großen Rundembleme (4 + 4) werden in Mosaik ausgeführt... Die Farbabstimmung des Baus ist also etwa graugrünlich (Putzton), stumpfes Grün (Grund der angeschnittenen Putzornamente), Gold (Mosaik) ... Die

397 RWA v. 21.9.1913.
398 KLAPHECK 1914, S. 14.
399 COHN 1913.

6 Fensternischen dachte ich in der Fläche stark farbig, etwa stumpfes Grün, zu halten."[400]

„Grundgedanke der ganzen inneren Behandlung war ja doch, daß dem kühl gehaltenen Putzton ein starkes Moment einmal durch die Goldmosaiken, dann besonders durch das recht warm zu haltende Licht der Fenster entgegengesetzt wird."[401]

Körners Ausführungen dokumentieren ein ausgeprägtes Vorstellungsvermögen und ästhetisches Empfinden für Harmonien und Steigerungen. In einer Würdigung des nach Darmstadt berufenen Architekten bescheinigt Klapheck dem Künstler die farbige Komposition als dessen stärkste künstlerische Seite[402]. Die Beschreibungen der Innenräume seiner Frühwerke in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften heben immer wieder seine außerordentlich klare Raumgliederung sowie seine satten, aber harmonisch ausgewogenen Farbkompositionen hervor.[403]

Aus Körners dargelegten Farbvorstellungen für den Innenraum seiner Synagoge ist ersichtlich, daß der Künstler der farblichen Innenausstattung eine rein ästhetische Konzeption zugrundelegt. Es geht ihm nicht um eine symbolisch begründete Farbwahl. Die Quellen geben keinerlei Hinweis auf eine Wiederaufnahme oder Anlehnung an eine jüdische Farbsymbolik, wie das angesichts der zahlrei-

---

400 PUHL & WAGNER, 15.12.1912.

401 PUHL & WAGNER, 19.6.1913.

402 3) KLAPHECK 13, 1914, S. 68:
„... ein stark malerisch-farbig veranlagtes Künstlertemperament."
„Die Farben streiten oft auf das Gewagteste. Doch ist es sonderbar, wie hier im Haus Waldthausen und auch im großen Dippelshof, vor allem aber in dem weiträumigen Kuppelraum der Synagoge alle Farben sich auf eine einheitliche Klangform einigen."

403 Vgl. Villa Herzberg, Villa Waldthausen und den Dippelshof.
Z.B. DARMSTÄDTER TAGEBLATT v. 27.6.1913;
häufige Erwähnung Körners in 'Deutsche Kunst und Dekoration' (DKD)

chen Rückgriffe auf jüdisches Traditionsgut vielleicht zu erwarten gewesen wäre.

So zeigt der Typus der polnischen Holzsynagogen des 17. und 18. Jahrhunderts, dessen reiche farbige, figürliche Ausmalung um die Jahrhundertwende entdeckt wurde und großes Interesse, insbesondere bei den Reformern fand, die Farbakkorde Rot, Grün mit Schwarz und Weiß, nur selten Blau, mit schwarzer Kontur.[404] Die jüdische Farbsymbolik, auf deren Grundlagen diese Malereien nachweislich entstanden[405], wurde von den jüdischen Reformern in ihren Bemühungen um einen Neubeginn in der Synagogenbaukunst nicht aufgegriffen. Die Wiederentdeckung dieser volkstümlich ausgemalten Synagogen hatte keinerlei Auswirkungen auf die Farbwahl und Farbgestaltung der Essener Synagoge.

Körners Gesamtgestaltung des Raumes ist vielmehr nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgerichtet. Ihm geht es um eine spannungsreiche Harmonisierung der Wirkungen von Farbtemperaturen und -intensitäten, Licht, Oberflächenmaterialien, Flächen und Motiven im Zusammenspiel mit dem Effekt des Raumgewölbes.

Die Dominanz der gestalterischen Komponente beweist sich in Körners Änderungswünschen zur Fensterverglasung: „Die Hauptsache ist natürlich, daß die Fenster nicht übermäßig grell wirken. ... es genügt, an den möglichen Stellen das blaue gegen goldgelbes Glas einzutauschen. ... das viele blaue Glas wirkt zu stark und zerreißt den Gesamteindruck."[406], ebenso der Hinweis, „daß der Einheitlichkeit der Gesamtwirkung wegen selbstverständlich zum Beispiel in

404 MÜHLINGHAUS 1988, S. 122
BREIER 1934, S. 53.

405 SCHOLEM, Gershom: Judaica 3, Frankfurt/M. 1970
in MÜHLINGHAUS 1988, S. 122.

406 PUHL & WAGNER, 19.6.1913.
Das Austauschen kalter gegen warme Farben wurde zu Körners Zufriedenheit durchgeführt.

den Blumensträußen keine bunten Frühlingsblüten verwandt werden können."[407]

Besondere Bedeutung gewinnt die hier offen ausgesprochene Priorität der ästhetischen Konzeption im Hinblick auf den Stellenwert der übrigen Gestaltungselemente, die das Bauwerk prägen, die aber keineswegs der jüdischen Tradition entsprechen: die Wahl der monumentalen Außenarchitektur, die Raumsteigerung und die Raumform.

3.4.2 Die Putzmosaiktechnik

Ein besonderer Effekt für die farbige Innenausstattung ist Körners Wahl der Putzmosaiktechnik.

Protagonist dieser Technik war die 'Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner' in Berlin.[408]

Schon seit Juni 1910 stand Körner mit Puhl & Wagner in schriftlicher Verbindung, der Briefwechsel gibt wichtige Aufschlüsse über die Vorstellungen des Künstlers, über den Bauverlauf etc.[409]

Aus dem Briefwechsel Körners mit Puhl & Wagner in Berlin geht u.a. hervor, daß Körner das Synagogenprojekt Berlin-Fasanenstraße bereits im Dezember 1912 kannte und

---

407 PUHL & WAGNER, 5.8.1913.

408 Die o.g. Firma hatte nationalen Ruf und arbeitete z.B. auch für die Darmstädter Künstlerkolonie. Körner bemühte sich im März 1913, zur Zeit der Innenausstattung der Synagoge, die Firma auch für seinen Beitrag zur Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt (1914) zu gewinnen. An seinem Projekt sollte sie die figürlichen Flächenverzierungen des 'Ehrensaales' übernehmen.

409 PUHL & WAGNER, seit 16.6.1910: Bitte um Muster und Materialsendung; die Firma besaß in Essen das 'Keramische Haus' als Ausstellungshaus.

sich damit auseinandergesetzt hatte. Er lehnte die dortige Ausführung der Putzmosaiktechnik ab.[410]

Ein Vergleich der beiden Synagogen deckt aber auch Gemeinsamkeiten auf, so die Verwendung figürlicher Schmuckmotive oder die Gestaltung der Emporenbrüstung in kräftig farbigem Glasmosaik und die betont farbintensiven Fensterlaibungen, die auf eine mögliche Orientierung an der Berliner Ausstattung hinweisen.[411]

Zwei Probleme begleiteten den ganzen Schriftwechsel von Beginn an: Das Termin- und das Finanzierungsproblem.[412] Puhl & Wagner kamen ihm aufgrund der Werbewirksamkeit des Objektes entgegen; das belegt den hohen Stellenwert

---

410 „Ich möchte möglichst jedes Vortäuschen von Goldmosaik etwa durch Goldanstrich auf rauhem Putz (wie das reichlich an der neuen Berliner Synagoge geschehen ist) vermeiden." PUHL & WAGNER, 15.12.1912.

411 Es liegt zunächst eine vergleichbare Bauintention vor:
die liberale Gemeinde im wachsenden, gutbürgerlichen Außenbezirk Charlottenburg hatte eine ähnliche Gemeindestruktur wie die in Essen. Das Repräsentationsbedürfnis war hier wie in Essen bedeutend und bietet eine Erklärung für die aufwendige musivische Ausschmückung beider Synagogen. Berlin war das Zentrum der liberalen Reformer; die jüdische Erneuerungsbewegung setzte besonders von hier aus ein.
Indessen ist der Gesamteindruck des Innenraumes mit seinen romanisierenden Elementen und der rechteckigen Raumkonzeption grundverschieden. Der Essener Bau weist in seiner Raumform sowie in seiner Überwindung des historistischen Formengutes einen wesentlich moderneren Zug auf. Das gilt auch für die musivische Ausstattung: die Berliner Synagoge ist nahezu flächendeckend mit farbigen geometrischen Ornamenten ausgestattet. Dagegen konzentriert sich der ornamentale Schmuck in Essen auf die Medaillons und auf die rahmenden Friese in Laibungen und Kuppel, was als progressiver Zug zu werten ist. Zu den Berliner Synagogen vgl.: BENDT/BOTHE 1983.

412 Zum Terminproblem:
Ende April 1913, d.h. drei Monate vor der Einweihung, war der Bau laut Körners drängenden Briefen stark im Rückstand, da die Putzmosaikarbeiten verspätet begonnen hatten und sich zusätzliche Verzögerungen durch Körner selbst ergaben. Zu dieser Zeit arbeitete Körner bereits in Darmstadt in der Künstlerkolonie und beaufsichtigte gleichzeitig den Baufortschritt in Essen. Er sandte die Entwürfe für die Schablonen erst nach und nach zur Bearbeitung nach Berlin zu F. A. Becker, dem verantwortlichen Mitarbeiter von Puhl & Wagner, zurück.

des Gebäudes in der Fachwelt.[413] Zudem entschloß sich die Gemeinde zu kostspieligen Änderungen in der Ausführung zugunsten einer prächtigeren, vollkommeneren Gesamtwirkung.[414]

Die Besonderheit der Technik bestand darin, daß nur die Linien der ornamentalen oder figürlichen Darstellung aus Mosaiksteinchen bestanden, während der Grund aus gefärbtem Edelputz hergestellt wurde, so daß durch den Kontrast von leuchtendem Mosaik und dem stumpfen Putzgrund die Kostbarkeit und Leuchtkraft des Mosaikmaterials verstärkt wurde und sich außerdem vielfältige Raum- und Flächenwirkungen erzielen ließen.[415] Regelrechte Malerei bestand nirgends.

Die Variationsbreite der Technik wurde in Essen voll ausgeschöpft, und zwar nicht nur in dekorativen Elementen wie den Glasmosaiken in der Brüstung. So war die Kombination von stumpfem mit glänzendem Material in den Fensterlaibungen als besonders aufälliger Kontrast an diesem Ort gewählt. Die Raumsteigerung in der Ostnische wurde vor allem durch die Akkumulation des Mosaikmaterials und des vorherrschenden Goldtones erreicht. Zudem war die Ost-Rückwand mit den dekorativen Medaillonfenstern von einer zweiten, durchfensterten Wand hinterfangen, so daß indirektes Licht die Glasfenster und die Mosaike im Ostchor leuchten ließ.[416]

---

413 PUHL & WAGNER, 21.1.1913.

414 - Die Felder des Chorgewölbes wurden flächig golden ausgestaltet, anstelle einer einfachen Goldumrandung (Das. 27.4.1913),
- anstelle von Mosaikmedaillons wurden im Chor Rundfenster angelegt (Das. 30.4.1913), vgl. Anm. 416.
- die Kuppel-Oberlichter wurden mit opalisierenden Gläsern gestaltet (Das. 4.8., 25.8., 2.9. 1913) und
- die Fenster im Vorraum mit Goldsmalten ausgestattet (Das. 10.6.1913).

415 Putzmosaiktechnik in: DIE KIRCHE 12, 1915, H. 7, S. 115 ff.

416 Die Längsschnitt-Zeichnung (Abb. 6) gibt die Doppelwand zu erkennen.

Die Putzflächen in der großen Kuppel wurden vereinzelt mit goldenen und farbigen Mosaiksteinchen besetzt, so daß eine belebende Wirkung erzielt wurde.[417] Die obere Kuppelschale wurde mit den konzentrisch angelegten Mosaikfriesen kunstvoll zu einem Höhepunkt gesteigert: die Verdichtung des reflektierenden Mosaikmaterials erhielt durch den indirekten Lichteinfall der Kuppelfenster und des durchfensterten Tambours eine intensive Wirkung. Die Kuppelfenster erhielten eine komplizierte, kostspielige, opaleszierende Verglasung, die zwar keine Durchsicht, jedoch Durchlässigkeit und glänzende Aufsicht bewirkte.[418] Dadurch reihten sie sich nicht nur in der Form, sondern auch im Oberflächenmaterial in die Ornamentierung der Kuppel ein und sorgten darüber hinaus für außerordentliche Lichteffekte, die jene mystische Atmosphäre eines 'Gralstempels' hervorriefen.

3.4.3 Orientalisierung und Sakralisierung

Die prächtige, an die Sinne und an die Begeisterungsfähigkeit appellierende Gestaltung läßt die tiefe Verwurzelung in der Tradition des 19. Jahrhunderts und die daraus resultierenden Widersprüchlichkeiten deutlich werden. Die sakralisierende Atmosphäre entspricht im Grunde weder der angestrebten Distanzierung von christlichen Gestaltungsmustern noch dem ursprünglichen, nicht eigentlich sakralen Versammlungsgedanken der Synagoge. Sie ist vielmehr Ausdruck einer von Pathos, Repräsentations- und Schmuckbedürfnis bestimmten Zeit und dient als Mittel, die Attraktivität des Gottesdienstes zu erhöhen und dem Besucherschwund in der Synagoge entgegenzuwirken.

---

417 PUHL & WAGNER, Mai 1913.
418 PUHL & WAGNER, 2.9.1913.

Die Mosaikarbeiten wie auch die Raumform der Essener Synagoge erinnern an byzantinische Gestaltungselemente: die Mosaiktechnik, die reichliche Verwendung goldener Mosaiksteinchen, die Konzentration des Mosaiks auf Rundmedaillons und deren Anordnung an den für byzantinische Kirchen typischen Orten, d.h. an den Pendentifs des Kuppelgewölbes.

Dies entspricht der genannten neuerlichen orientalisierenden Tendenz im Synagogenbau des beginnenden 20. Jahrhunderts, die sich vor allem als Gegenbewegung zu der extremen Kirchenangleichung der Vorgänger-Synagogen verstand.[419]

Die zeitgenössischen Synagogen, die sich auf klassizistische Gestaltungsmuster zurückzogen, wiesen dagegen Innenräume mit wesentlich zurückhaltenderer Farbigkeit auf - wenn auch eine erhabene, feierliche Innenraumwirkung hier ebenfalls angestrebt war.[420]

Im Vergleich zu diesen Synagogen ist die Sakralisierung des Innenraumes der Essener Synagoge besonders ausgeprägt. Dies war sicherlich ein Grund für die Lobeshymnen über diesen Synagogenneubau.

---

419 Zum Vergleich sei die Innenausstattung der Frankfurter Westend-Synagoge (1910) genannt. Sie weist ägyptisierende Säulen in der Vorhalle und an der Empore auf sowie Friese und Türen mit stilisierten Lotosblüten. Es dominiert ein kräftiger Blau-Gelb-Akkord, der einen ägyptisch-assyrischen Klang vermittelt.
Vgl. Bm 9, 1911, H. 7, S. 73 ff. Vgl. auch die begonnene Rekonstruktion der Innenausstattung der Frankfurter Westend-Synagoge, so die Vorhalle.

420 Der Farbklang der Mainzer Synagoge z.B. ist mit grauem Marmor und leicht violetter Tönung der Decken und Wände, die mit stumpfem Gelb abgesetzt sind, sehr zurückhaltend. Vgl. FESTSCHRIFT MAINZ 1912; s. ebenso Görlitz, Bamberg, Offenbach und Regensburg.
S. HAMMER-SCHENK 1981, S. 487 ff.

3.5 DIE SYMBOL-GESTALTUNG

3.5.1 Bilderverbot und jüdische Kunst

Die Ausstattung der Essener Synagoge ist insofern von Bedeutung, als aufgrund des traditionellen jüdischen 'Bilderverbotes' figürlicher Schmuck im Synagogenraum nicht zugelassen war.

Das Bilderverbot geht auf Deut.4,16-18 zurück: „Du sollst Dir kein Bildnis machen ... "

Dieses Gebot wurde durch die verschiedenen Zeiten hindurch mal mehr und mal weniger streng befolgt. Eine Bildlosigkeit der jüdischen Kunst hat es jedoch nie gegeben.[421] Seit dem 18. Jahrhundert befolgte man das Bilderverbot wiederum strenger, die Synagogen des 19. Jahrhunderts wurden von einer zurückhaltenden Ornamentik im Innenraum geschmückt.

Die Funde der antiken Synagogen und ihrer reich bebilderten Mosaikfußböden und die Entdeckung der vollständig ausgemalten polnischen und fränkischen Holzsynagogen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entzündeten zum einen die Frage nach der jüdischen Kunst und zum anderen die nach Bildschmuck in der Synagoge. Insbesondere die neue Bewegung im Selbstverständnis der Juden um 1900, die eine Konzentration auf die innerjüdischen Traditionen und Werte anstrebte, griff diese Themen auf.

Man suchte eine aktuelle jüdische Kunst zu entwickeln und zu fördern: Die religiös-liberalen Reformer schenkten der jüdischen Kunst besondere Beachtung im Hinblick auf die angestrebte Erneuerung der Religiosität. Die Kulturzio-

---

421 Als Nachweis dazu s. die berühmte »Histoire de l'art judaique tirée des textes sacrés et profanes« von F. DE SAULCY, Paris 1858.
Vgl. auch SCHROER, Silvia: In Israel gab es Bilder, Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament, Göttingen 1987, oder die einleitende Auseinandersetzung um die jüdische Kunst in COHN-WIENER 1929.

nisten nahmen die zeitgenössische jüdische Kunst zur Wiederbelebung eines jüdischen Identitäts- und Selbstbewußtseins in Dienst.[422]

Darüber hinaus schlug sich die Auseinandersetzung mit der jüdischen Kunst in der fruchtbaren Arbeit kultureller Gesellschaften und Vereine nieder, welche sich um die Entdeckung, Erforschung und Sammlung jüdischer Kulturgüter bemühten.[423]

1887 fand eine Ausstellung Anglo-Jüdischen Kulturgutes in London in der Royal Albert Hall statt, die durch einen Katalog dokumentiert wurde.[424] 1897 wurde in Wien das 'Museum zur Conservierung jüdischer Altertümer' eröffnet und im gleichen Jahr gründete Heinrich Frauberger, der Direktor des Kunstgewerbemuseums in Düsseldorf, die 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler' in Frankfurt am Main mit dem Ziel, eine Sammlung jüdischen Kulturgutes nach musealen Gesichtspunkten zu organisieren.[425]

Die wachsende Anzahl der verschiedenen Gesellschaften und Vereine, die schnell über einen bedeutenden Kreis von Mitgliedern und Kontakten verfügten, präsentierte sich seit

---

422 S. z.B. Martin Bubers Auffassung von 'Jüdischer Kunst', BUBER 1902.

423 So z.B. die 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler' in Frankfurt/M. seit 1897, ihre Publikationsorgane, die 'Mitteilungen' Heft I-VIII und die 'Notizblätter' Heft 1-34, die 'Gesellschaft für Sammlung und Conservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums' in Wien, die 'Gesellschaft für Jüdische Volkskunde' in Hamburg und ihre 'Mitteilungen', die 'Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums' in Berlin und deren 'Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums', der 'Verband der Vereine für Jüdische Geschichte und Literatur in Deutschland' in Berlin etc.

424 Catalogue of the Anglo Jewish Historical Exhibition. Royal Albert Hall. London 1887.

425 Sammlung, Präsentation und Erhaltung, wissenschaftliche Bearbeitung. S. Bd. I der 'Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler': Ziel und Zweck der Gesellschaft, Heinrich Frauberger (HG), Frankfurt/M. 1900.

1900 in wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationsreihen - Notizblättern, Mitteilungen, Jahrbüchern, Zeitschriften.

Nachdem auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 auch aktuelle jüdische Künstler vertreten waren, fand 1908 im Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf[426] eine Ausstellung der beachtlichen Bestände der Sammlung der 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler' statt und wurde durch einen reich bebilderten Katalog dokumentiert.[427]

Bezeichnend ist, daß die zunehmende Auseinandersetzung mit dem umfangreichen Material konkrete Auswirkungen auf die Frage nach der Ausstattung von Synagogenneubauten hatte und auch für das Essener Projekt eine Voraussetzung bildete. Es ist nachzuweisen, daß die Ausstattung der Essener Synagoge in vielen Details, vor allem im Fenster und Medaillonschmuck, auf Vorbilder in den obigen Publikationen oder Ausstellungen zurückgeht.

Die konkrete Frage um 'Bildschmuck in der Synagoge' kam gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Bestrebungen um einen charakteristisch jüdischen Synagogenbaustil in die öffentliche Diskussion.

Den ersten Ansatz machten Leopold Goldschmied und David Kaufmann 1896/97[428] mit Beispielen aus der jüdischen Kunstgeschichte, aus denen hervorging, daß das Bilderverbot sich nur auf eine Anbetung der Bilder und nicht auf Schmuckformen bezog; diese bildeten eine Argumentationsgrundlage für die Bildkunst in zeitgenössischen Syn-

---

426 Hier war die Sammlung bis zur Einrichtung des 'Museums Jüdischer Altertümer' 1922 in Frankfurt untergebracht und wurde von Frauberger betreut.

427 FRAUBERGER 1908.

428 GOLDSCHMIED, Leopold: Bilderschmuck in der Synagoge, in: Allgemeine Zeitung des Judentums 60.1896.
KAUFMANN, David: Zur Geschichte der Kunst in den Synagogen, in: 1. Jahresbericht der 'Gesellschaft für Sammlung und Conservierung von Kunst- und historischen Denkmälern' für die Jahre 1895/96, Wien 1897, S. 81-96.

agogen. Auf diesem historisch-wissenschaftlichen Fundament regten sie einen weitergehenden Gebrauch von figürlichem Schmuck in der Synagoge an, da doch die Bilder die Andacht nicht stören, sondern den religiösen Sinn höben und die Begeisterung für den alten Glauben zu wekken vermöchten. 1902 publizierte Max Grunwald als Widerlegung der „verbreiteten Anschauung einer rigorosen Bilderfeindlichkeit des Judentums" eine umfangreiche ikonographische Zusammenstellung jüdischer Symbolbilder.[429]

Die Anmerkung Fraubergers in seiner ersten Ergebnisdokumentation der Arbeit der 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler', das gesammelte Material über alte Synagogen sei zwar noch unzureichend für eine derzeitige Nutzung in Wettbewerben, könnte und sollte aber jetzt schon „dem zünftigen Architekten unzweifelhafte Anregung geben", macht deutlich, daß es ein zentrales Anliegen der Präsentationsarbeit der Gesellschaft war, Anregungen und Vorbilder für die Ausstattungen der modernen Synagogen zu liefern.[430] Sie befürwortete eine neue und eingehende Auseinandersetzung mit bildlichem Schmuck in Synagogen. Konkret artikulierte Frauberger dies allerdings erst 1910 in der Ankündigung eines illustrierten Heftes über jüdische Symbole als Anregung zur künstlerischen Ausstattung von Synagogen.[431]

Ihren konkreten Niederschlag in einem Synagogenneubau fand die Diskussion nach der Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts. Den Beginn setzte der Rabbiner der liberalen Synagogengemeinde zu Szegedin, der in dem dortigen Synagogenneubau (1899 - 1903) die Fenster mit

---

429 GRUNWALD, Max: Bilder und Zeichen auf jüdischen Denkmälern, in: Mitteilungen für jüdische Volkskunde, H. 10, 1902, S. 121-144. Vgl. zu dieser Zeit auch LANGE 1907.

430 FRAUBERGER 1901, S. 7, S. 42.

431 Notizblätter der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Hg.: Frauberger, Heinrich, Frankfurt/M., H. 10, 1910.

figürlichen Glasmalereien ausstatten ließ und sein Projekt in einer allgemein zugänglichen Publikation niederlegte.[432]

Der Essener Rabbiner Samuel war ohne Zweifel mit dieser Auseinandersetzung und den Initiativen Goldschmieds, Kaufmanns, Gutmanns, Fraubergers, Loews etc. vertraut.[433]

Große Auswirkung, insbesondere auf Samuel bzw. auf die Essener Synagoge dürfte der Aufsatz von Felix Feuchtwanger über „Die bildenden Künste im Kultus" (1903) gehabt haben.[434] Im Sinne eines Einsatzes für eine charakteristisch jüdische Synagogenausstattung sprach Feuchtwanger sich grundsätzlich für figürliche Malereien in Synagogen aus und schlug vor, Ausstattung und Kultgeräte mit Symbolen aus der jüdischen Tradition zu schmücken. Darüber hinaus empfahl er, Bibelverse und Symbole in vergoldeten Medaillons als Schmuck in den Kuppelfeldern und befürwortete eine farbige, orientalisch anmutende Ausstattung als typisch „jüdische Gestaltung". Er gab zu bedenken, Bau und Ausstattung der Synagoge insgesamt in Anlehnung an den Tempel in Jerusalem zu gestalten. Parallele Ansatzpunkte in der Essener Synagoge sind nicht zu übersehen.

Dem Ansatz Loews in Szegedin 1903 folgte eine Reihe anderer Synagogenneubauten in der Übernahme figürlichen Schmucks für die Innenraumgestaltung. Im Zuge dieser Entwicklung kommt der Essener Synagoge durch ihre umfangreiche figurale Ausstattung besondere Bedeutung zu.

Die figürliche symbolische Ausgestaltung der Essener Synagoge umfaßt sämtliche Fenster des Innenraumes - die großen Maßwerkfenster, die Fenster unter der Empore und die im Ostchor -, sie umfaßt die Mosaikarbeiten - die

---

432 LOEW 1904.

433 Bereits im Jahre 1900 wurde in der Essener Gemeinde ein Vortrag über den „Jüdischen Kultus und die Kunst" gehalten. (Notizblätter der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, H. 1, 1903.)

434 FEUCHTWANGER 1903.

großen Kuppelmedaillons im Kuppelgewölbe des Raumes, Medaillons in den Laibungen der Maßwerkfenster sowie in der Laibung des Westchors und des Ostchors und das genannte Mosaikfries am Aron Hakodesch -. Darüber hinaus sind auch die einzelnen Schmuckelemente der Vorhalle und der Wochentagssynagoge sowie der plastische Schmuck an Emporenstützen und Kultgerät in das Ausstattungsprogramm miteinzubeziehen.

„Jede Türfüllung und jede Scheibe mit buntem Glas war mit einem banalen Symbol versehen. Die Ornamente selber waren zumindest phantasievoll, frei nach klassischen und mesopotamischen Vorbildern gestaltet und sollten das antike und orientalische Erbe der Juden andeuten."[435]

Die folgende Analyse wird zeigen, inwieweit die 'banale Symbolik' den ansonsten gelungenen Raumeindruck verdirbt[436] - so Krinsky - oder ob sich Sinn und Symbolik der verschiedenen Darstellungen zu einem Gesamtprogramm schließen lassen.

3.5.2 Die Fenster

3.5.2.1 Die Maßwerkfenster

Allgemeine Betrachtung der Maßwerkfenster

Die Glasmalereien der sechs großen Fenster im Hauptraum bestehen sowohl aus ornamentalen als auch aus figürlichen Motiven sowie aus Schriftzeichen. Thematisch behandeln sie je einen der hohen jüdischen Feiertage. Man kann davon ausgehen, daß der oben genannte Fensterzyklus der Synagoge in Szegedin Anregung zu dieser Thematik gegeben hat. Der dortige Rabbiner Immanuel Loew, Ge-

435 KRINSKY 1988, S. 281.
436 KRINSKY 1985, S. 287.

lehrter und engagierter Liberaler, entwarf die Fenster der großen neuen Synagoge in Szegedin (Abb. 44) und arbeitete eng mit dem Architekten zusammen.[437]

Samuel war das Großprojekt über seine Kontakte zu den liberalen Rabbinern in den Zentren Deutschlands und über Loews Publikation der Fenstergestaltung sicherlich bekannt.[438]

Diese Verbindungen wie auch der schon genannte und in den Quellen[439] mehrfach wiederholte Hinweis auf die Mitarbeit oder Hilfestellung des Rabbiners, vor allem aber die Dichte und Auswahl der Symbole weisen eindeutig auf Samuel als Initiator und Mitautor hin. Körners Briefwechsel mit dem ausführenden Glasmaler Heinersdorff[440] belegt die aktive Mitarbeit und den großen Einfluß Samuels auf die Ausführung: der Rabbiner übte Kontrollfunktion aus[441] und er war selbst durch Wünsche und Vorschläge für Motivik und Farben am Gestaltungsprozeß beteiligt.[442]

Außer der Abbildung eines Fensters in der Klapheck-Monographie sind keine farbigen Abbildungen mehr vorhanden. Körners oben schon genannte Reklamation der Glasfarben wegen ihrer unruhigen Wirkung deutet, wie dargelegt, auf ein Primat der Farbästhetik Körners hin, so daß der symbolische Gehalt der Fenstergestaltung vor allem in

---

437 Vgl. KRINSKY 1988, S. 171.
Synagoge Szegedin 1899-1903, Architekt Lipot Baumhorn.

438 LOEW 1904.

439 Vorwort des Architekten in KLAPHECK 1914.
Weiherede des Rabbiners, Gemeindechronik SAMUEL 1913, S. 82 f.

440 Gottfried Heinersdorff, seit 1913 mit Puhl & Wagner fusioniert: Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner - Gottfried Heinersdorff.

441 PUHL & WAGNER, 2.3.1913, Körner an Heinersdorff mit der Bitte um farbige Zeichnungen der Fenster „... damit sie hier durch den Rabbiner, Herrn Dr. Samuel, geprüft werden können."

442 5.8.1913 Heinersdorff an Körner: „...dabei müßte berücksichtigt werden, daß der Wunsch des Rabbiners bezüglich der Farben in einzelnen Fällen unmöglich erfüllt werden kann, ..."

der Auswahl und Anordnung der Motive liegt. Körner legt seine Vorstellungen von der Ausführung der Buntverglasung in einem Schreiben an Heinersdorff ausführlich nieder.[443] Er gibt der theologischen Herleitung und Interpretation der Motive dabei großen Raum[444], wobei die Erläuterung der Motive eine umfassende Auseinandersetzung des Architekten mit dem jüdischen Kultus wiederspiegelt und gleichzeitig die Mitarbeit des Rabbiners als sicher annehmen läßt. Körners Aussagen zu der künstlerischen Gestaltung der Fenster dagegen beschränken sich auf Grobaussagen, die das Fenster als Ganzes in seiner Gestalt charakterisieren und als einen gestalterischen Teil des Innenraumes definieren, ohne ins Detail zu gehen. Es ist ein teppichartiger Gesamteindruck mit vorherrschend warmem, goldgelbem Ton beabsichtigt; die figürlichen Motive sind farbig herausgehoben.[445] (Abb. 45)

Während sich im unteren Teil des Fensters geläufige Kultsymbole des Judentums befinden, von Ornamenten eingefaßt, und in den Kreisformen des Maßwerks im oberen Teil Hexagramme und ornamentale Figuren vorherrschen, sind diejenigen Motive, welche das thematisierte Fest des Fensters symbolisieren, besonders hervorgehoben: ihre Anordnung in der Mitte des Fensters sowie die besondere Hervorhebung in der Farbe und in der Ausführung, weist sie als die zentralen Motive aus.

Eine Inschrift in den Feldern darunter[446], deutsch und hebräisch, erläutert das Fest durch einen passenden Sinn-

---

443 PUHL & WAGNER, 8.1.1913.
Körner, Darmstadt, an Heinersdorff; als Anlage zu seinen Entwurfszeichnungen; das Schreiben ist nicht vollständig erhalten.

444 Die Tatsache, daß diese Erläuterungen nahezu wörtlich mit der ausführlichen Darlegung der Fenstersymbole in KLAPHECK 1914 übereinstimmt, weist noch einmal auf die enge Zusammenarbeit Körners mit dem Kunsthistoriker und auf den hohen Grad an Authentizität der Monographie hin.

445 O.g. Schreiben PUHL & WAGNER, 8.1.1913.

446 Die Schriftzüge sind anhand des vorliegenden Fotomaterials nicht genau zu entziffern.

spruch. Entsprechend hebräischer Schriftlesung sind die Motive in der Sinnfolge von rechts nach links angeordnet. Im Mittelpunkt steht die Erkennbarkeit des Motives: die einzelnen Symbole des Festes sind kraftvoll in Ausdruck und Ausführung und zugunsten des Wesentlichen, Charakteristischen stilisiert. Die Ornamentik, die vorwiegend jenen 'teppichartigen' Charakter hervorbringt, beschränkt sich auf das Maßwerk und die Rahmung der Symbole. Ihre zierlichen, geschwungenen, vegetabilen Formen, die an Lilien- oder Lotosblüten erinnern, vermitteln einen orientalischen Eindruck, nehmen sich innerhalb der Gesamtwirkung aber ganz zurück.

Ein Vergleich mit dem vorbildhaften Fenster-Zyklus der Szegediner Synagoge zeigt deutlich, daß eine Anlehnung Körners im Gestalterischen auf keinen Fall vorliegt.[447] (Abb. 44, 45) Die Glasmalereien in Szegedin sind weitgehend naturalistisch, mit volkstümlichem Charakter, und es dominieren dort Pflanzen-Symbole und florale Bordüren.[448] Eine Nähe zu den Malereien in den polnischen Holzsynagogen, die den Anstoß zu den figürlichen Darstellungen im Synagogeninnern gegeben zu haben scheinen, ist in der gestalterischen Ausführung der Szegediner Fenster durchaus gegeben. Die aschkenasischen Holzsynagogen Polens weisen im Hauptraum eine flächendeckende Bemalung mit dekorativen floralen Formen auf: Rankenwerk schließt Blüten und Pflanzen, Rosetten, Tiere und Embleme mit symbolischer Bedeutung ein.[449]

Körner orientiert sich weder stilistisch noch in der Auswahl der Symbole an diesen Vorbildern, d.h. an Loew oder an den Malereien in den polnischen Synagogen. Er gestaltet die Motive frei, es wird lediglich die Idee der Verwen-

---

447 Vgl. LOEW 1904, Tafeln S. 34 ff, die auch Körner und Samuel gekannt haben müssen.

448 KRINSKY 1988, S. 171: Loew war leidenschaftlicher Botaniker.

449 Vgl. BREIER 1934, GROTTE 1915.

dung figürlicher Motive mit symbolischer Bedeutung im Synagogenraum aufgegriffen.

Die Fenster bzw. Feiertage sind entsprechend ihrer chronologischen Folge, rechts des Eingangs beginnend, umlaufend von rechts nach links lesbar: Der Sabbat, Pessach, Schawuot, Rosch Haschanah, Jom Kippur und Sukkot.[450]

Das Fenster zum Sabbat

In dem ersten Fenster sind die Kultgeräte des Sabbat, dem Festverlauf folgend, chronologisch von rechts nach links dargestellt: Sabbatlampe, Kidduschbecher, geflochtenes Brot und die Gewürzbüchse zwischen zwei geflochtenen Kerzen.[451] (Abb. 45)

Die Aufnahme des Sabbat in die Reihe der hohen jüdischen Feiertage bedeutet eine Aufwertung und Hervorhebung der Bedeutung und in diesem Zusammenhang eine Erinnerung und Gemahnung an die würdevolle Feier des wöchentlichen Festes im Hause der Familie. Dieser Sinngebung entspricht die Illustration des Festes mit seinen Kultgeräten. Der Szegediner Zyklus trägt die gleichen Symbole;

450 KLAPHECK 1914 bietet eine ausführliche Erklärung der Symbole und Feste: S. 17 ff.
Einzelfotographiem der sechs großen Fenster existieren in diesem Archiv der Stadtbildstalle Essen.

451 Die Sabbatlampe wird zu Beginn des Sabbat von der Hausfrau als Begrüßung des Sabbat entzündet. Der Kidduschbecher steht für die Zeremonie des Segens, den der Hausherr zu Beginn der Feier über den Becher Wein spricht; das geflochtene Brot steht als Zeichen für das Manna in der Wüste, welches Gott dem Volk Israel vom Himmel sandte und für seine allgegenwärtige Fürsorge.
Beide Zeichen stehen auch für die gesegnete Mahlzeit in der Familie. Die Gewürzbüchse zwischen den geflochtenen Kerzen bezeichnet die Zeremonie des Sabbatausgangs. So wie der Sabbat mit dem Licht begrüßt wurde, wird er mit Segenssprüchen über dem Licht in der Habdalah-Zeremonie verabschiedet. Wein und aromatische Kräuter in der Gewürzbüchse sind Symbole der Stärkung für die Arbeit in der kommenden Woche.

in Essen ist jedoch der Sabbat das einzige Fest, das durch seine Kultgeräte definiert wird. Damit wird, im Gesamtkontext der Festtagsdarstellungen gesehen, dem Ritus des Festes eine besondere Bedeutung zugemessen.

Die den Sabbat charakterisierenden Zeichen sind im Unterschied zu den anderen Festen bzw. Fenstern nicht zeichenhaft, auf einen tieferen Sinn hinweisend, zu verstehen, sondern bezeichnen die Zeremonie des Festes selbst. Der direkte Hinweis auf den Ritus, der den Sabbat von den Wochentagen äußerlich abgrenzt, trägt Aufforderungscharakter: die Aufforderung, die Bedeutung des Sabbat als Ruhe- und Besinnungstag und als wöchentliche Glaubenserneuerung hochzuhalten.

Das Fenster zu Pessach

In diesem Fenster werden gemäß der doppelten Bedeutung dieses Festes zerbrochene Ketten, junge grüne Ähren mit Frühlingsblumen in einer Vase, eine Turteltaube und zwei Verlobungsringe dargestellt.

Das Pessachfest wird einmal zum Gedenken an den Auszug des Volkes Israel aus Ägypten gefeiert und geht zum anderen auf das erste Erntefest des Jahres in biblischer Zeit zurück. Durch seine doppelte Bedeutung existiert eine große Anzahl von Symbolen, welche das Fest in seiner Sinngebung, seiner Herkunft und seiner rituellen Feier zu bezeichnen suchen.

Die hier dargestellten zerbrochenen Ketten stehen für die Befreiung aus ägyptischer Sklaverei. Das Zeichen ist kein typisch jüdisches, sondern ein Zeichen mit profaner Verwendung und Sinngebung. Als allgemeines Symbol für Freiheit und Befreiung schlechthin betont es besonders den nationalen Freiheitsaspekt und stellt die nationale Existenz Israels in den Vordergrund. Die Auswahl dieses Symbols

gewinnt hier besondere Aussagekraft im Vergleich zu der sonst üblichen Form der Symbolisierung des Festes durch die Kultgeräte des Seder-Rituals.[452] In Essen geht die Wahl der Symbolik direkt an den Sinn des Festes heran. Das zeigen auch die drei restlichen Festsymbole, die den Aspekt des Naturfestes thematisieren.

In biblischer Zeit wurden die ersten reifen Ähren und Blumen, der Omer, das Erstlingsopfer, in der Opfervase, wie hier dargestellt, zum Tempel gebracht.[453] Mit dem Omer begann in Israel die 7-wöchige Erntezeit, die sogenannte feierliche Omerzeit, die mit dem Wochenfest, dem feierlichen Erntedankfest, ihr Ende hatte. Durch die Wahl dieses Symbols wie auch der beiden folgenden wird auf die starke Prägung dieses Festes durch die Natur und auf die starke Naturverbundenheit des ganzen jüdischen Festzyklus überhaupt hingewiesen.

Die Turteltaube ist Zeichen des Frühlings, des Friedens und der Liebe; die verschlungenen Verlobungsringe bezeichnen einmal den Frühling als die Zeit der Liebe und in einer weiteren Bedeutungsebene sind sie Symbol für den Bund Gottes mit Israel.[454]

Durch die doppelte Sinngebung bietet sich nicht nur eine Lesung der Symbole von rechts nach links an, sondern darüber hinaus eine Betrachtung von außen nach innen: Während sich die inneren Zeichen auf den naturhaften Ursprung des Festes beziehen, umspannen die äußeren den

---

452 Zu den Festriten s. DE VRIES 1981, S. 114 ff.
Die zentrale Feier des Pessachfestes ist die Erinnerungszeremonie für den Auszug aus Ägypten: das Seder-Mahl. Seine Symbole sind: Sederteller, -becher, bittere Kräuter, Matzen oder das Lamm. Auch Loew wählt die Charakterisierung durch die Kultsymbolik des Festes.
In Szegedin sind dargestellt: Sederschüssel, 2 Kelche, Chicoreeblüten als Vertreter der bitteren Kräuter sowie Papyrus u. Schilf als Zeichen der Befreiung aus Ägypten.

453 3.Mos.23,9-14.

454 Israel als die Braut Jahwes.

theologischen Sinn - die nationale und die religiöse Identität des jüdischen Volkes und seine Beziehung zu Gott.

Das Fenster zum Wochenfest, Schawuot

Die Symbole des dritten Fensters folgen in ihrer Anordnung dem Muster des vorhergehenden. Schon dadurch wird äußerlich die enge Bindung der beiden Feste angezeigt.[455]

Ein Bündel gesenkter, goldgelber Ähren als Zeichen einer reichen und reifen Ernte und ein Fruchtbaum, das alte Bild des Lebensbaum aufnehmend, sind in der Mitte dargestellt. Sie werden umschlossen von einer geöffneten Thorarolle rechts und einer Krone links. Schawuot war ursprünglich nur Erntefest. Erst in talmudischer Zeit wurde das Fest, ebenso wie das Gedenken an den Auszug aus Ägypten im Pessachfest, mit der Erinnerung an die Gesetzgebung am Berge Sinai verknüpft. Als 'Fest der Gesetzgebung' hat es seither, nachdem die dominierende Rolle der Landwirtschaft zurückging, seinen Sinn. Die Symbole des Essener Fensters gehen sowohl auf den ursprünglichen als auch auf den aktuellen Sinn des Festes ein. Die Thorarolle, das Symbol für das Gesetz, das Gott seinem Volk durch Moses am Berge Sinai gab, steht rechts außen, das bedeutet nach hebräischer Lesart zu Beginn. Links, d.h. am Ende, steht die Krone der religiösen Gelehrsamkeit, die der fromme Jude durch die Auseinandersetzung mit der Lehre zu erwerben trachtet.

Die Lehre Gottes, welche ihren Anfang in der Gesetzgebung der Bundestafeln hat und ihren Endpunkt in der Gelehrsamkeit, die der Mensch durch sie erreicht, bildet Anfang und Ende dieses Fensters. Diese Anordnung ist

---

455 Das Wochenfest, zeitlich dem christlichen Pfingstfest entsprechend, ist das Fest, das die Ernte, die mit dem Omer am Pessachfest begonnen hatte, nach dem fünfzigsten Tag, d.h. nach sieben Wochen, beschließt.

zum einen chronologisch zu sehen, zum anderen versinnbildlicht sie den allumfassenden Charakter der Lehre Gottes.[456]

Das Fenster zu Neujahr, Rosch Haschanah

Das Neujahrsfest eröffnet die im Mittelpunkt des religiösen Jahres stehenden zehn Bußtage, welche mit dem Versöhnungstag (Jom Kippur) schließen. Der Jom Kippur wird bezeichnenderweise im nächsten Fenster dargestellt. Die Zeichen für Rosch Haschanah sind: die Weltkugel mit Planeten und Sternbildergürtel, zwei gekreuzte Schofar, eine Waage und mehrere verschlungene Hände.

Die Weltkugel mit Planeten und Sternbildergürtel, welche den kosmischen Schöpfungsakt verbildlicht, erklärt Körner wie folgt: „Die Welt tritt also mit dem Erwachen des sittlich-religiösen Bewußtseins in eine absolut neue Epoche, daß deren Anfang einer Neuschöpfung gleichkommt. Es darf also das Bild der physischen Welt an die Stelle der geistigen treten."[457]

Das Schofar - oder wie hier zwei gekreuzte Schofar, die sich durch die Symmetrie ihrer Darstellung harmonischer in die Reihe der anderen ebenfalls symmetrisch angelegten Motive einfügen - ist ein gängiges und übliches Kultsymbol des Judentums und das übliche Kultsymbol für das Neujahrsfest als Tag des Gerichtes und Selbstgerichtes.[458]

Das dritte Bild, die Waage als Sinnbild des Gerichtes und der Gerechtigkeit, ist hingegen als Symbol nicht auf die

---

456 In Szegedin werden ausschließlich Symbole verwendet, die direkt auf die Gesetzgebung hinweisen. LOEW 1904, S. 38.

457 PUHL & WAGNER, Körner am 8.1.1913.

458 Es geht bis auf die Theophanie am Sinai und die Verwendung in der Tempelliturgie zurück. Das ausgehöhlte Widderhorn rüttelt mit seinem durchdringenden Klang als Weck- und Mahnruf zu Einkehr und Umkehr auf.

jüdische Ikonographie beschränkt. Sie ist hier auf die Richtergewalt Gottes bezogen.

Mehrere verschlungene Hände sollen den Bruderbund der Menschen versinnbildlichen, der als Ziel allen Strebens in der Endzeit erreicht ist. Das Zeichen für die messianische Zeit des Völkerfriedens führt den Gedanken der sittlich-religiösen Erneuerung, wie er in vorausgegangenen Symbolen des Neujahr-Fensters verbildlicht wurde, zu seinem Ende.[459]

Das Fenster zum Versöhnungstag, Jom Kippur

Dargestellt werden: das priesterliche Diadem, das Brustschild des Hohepriesters, das 'Eherne Meer' und ein Altar mit lodernder Flamme in Herzform.
Die beendete Bußzeit und die Erneuerung des religiös-sittlichen Lebens sind die tragenden Gedanken des Festes. Das Fenster beschränkt sich auf den Bezug zur Entstehung der Sühneriten zur Zeit des Tempels und bringt nicht die aktuelle und überzeitliche Thematik der Sühne, Vergebung und Versöhnung mit Gott zur Darstellung.

Das priesterliche Diadem und Brustschild sind Zeichen des Hohepriesters, der als Vermittler des Volkes Opfer und Bußgebete vor Gott trug. Da nach der Zerstörung des Tempels das Priestertum auf jeden Einzelnen des Volkes Israel übergegangen ist und jeder als sein eigener Priester ohne Mittelsperson vor Gott steht, sind die Zeichen Sinnbilder für das allgemeine Priestertum.

Das 'Eherne Meer' im dritten Bild ist das Tempelgerät für die heiligen Waschungen innerhalb der priesterlichen Sühneriten. Wie auch in anderen Religionen und Kultur-

[459] Darüber hinaus steht das Bild antithetisch zu dem ersten Bild der Weltschöpfung u. stellt damit eine Verknüpfung der äußeren Motive bzw. Gedanken dar.

kreisen galt die äußere Reinigung als Sinnbild für die innere.[460]

Der Altar mit lodernder Flamme in Herzform verbildlicht das sich an die Riten der Sühne, Gebete und Waschungen anschliessende Opfer. Der Reinigung von den Sünden folgt die Vergebung und die Versöhnung mit Gott. Das Fest, das an die Zeit des Tempels erinnert, wird somit durch die Symbole des Tempelkultes charakterisiert und die Verantwortung jedes Einzelnen im Sinne des 'allgemeinen Priestertums' zur Aussage dieses Fensters gemacht.

Das Fenster zum Laubhüttenfest, Sukkot

Thema des letzten Fensters, links des Eingangs, ist das Laubhüttenfest, welches ursprünglich zur Zeit des Tempels ein fröhliches Erntedankfest war, an dem die eingebrachte Ernte gefeiert wurde und man dem Herrn im Tempel zu Jerusalem Dankesopfer darbrachte.
Die Zeichen des Fensters sind: ein Zelt in Wolken, eine Fruchtschale mit Weintrauben, eine Harfe mit Palmzweig und ein Zelt im Feuer.

Die beiden mittleren Motive nehmen den Aspekt des unbeschwerten Erntefestes ins Bild. Die Fruchtschale mit den Weintrauben[461] und die Harfe mit dem Palmzweig, die als Harfe Davids mit dem Attribut des Friedens geschmückt ist, versinnbildlichen Freude und Feier. Während Harfe und Palmzweig der jüdischen Ikonographie angehören, ist die Fruchtschale ein allgemeines Fruchtbarkeits- und Erntedanksymbol mit weiter Verbreitung. Körner beschränkt

---

460 Beibehalten wurde diese Art der Reinigung in den kultischen Bädern, den Mikwehs, die den Synagogen angeschlossen sind. Auch die Essener Synagoge hatte eine Mikweh.

461 KLAPHECK 1914, S. 20 beschreibt die Fruchtschale fälschlicherweise mit Ethrog; Körner selbst definiert sie in dem o.g. Schreiben an Heinersdorff allerdings als Schale mit Weintrauben.

sich also nicht auf die Zeichen der jüdischen Ikonographie, sondern erweitert das Motivrepertoire um allgemeinverständliche oder selbstentworfene Sinnbilder zugunsten der Erkennbarkeit und Verständlichkeit der Aussage. Er verzichtet hier auf die Darstellung von Lulav und Ethrog, den Erntedankfeststrauch und die Zitrusfrucht, die als Kultsymbole des Laubhüttenfestes einen festen Platz in der jüdischen Ikonographie haben.[462]

Dieser Verzicht auf die typisch jüdischen Symbolbilder ist nur damit zu erklären, daß eine Charakterisierung des Festes durch seine Kultgeräte vermieden werden sollte. Die konsequente Durchführung dieses Gedankens bei allen hohen Feiertagen, im Gegensatz zur Illustration des Sabbat ausschließlich mit Kultgeräten, lassen darauf schließen. Loew dagegen charakterisiert in Szegedin die Feste vornehmlich durch ihre Kultgeräte. Es ist daher anzunehmen, daß Körner, bzw. Samuel, sich davon abzusetzen suchten.

Die beiden Erntesymbole werden eingerahmt von den Bildern eines Zeltes in Wolken und eines im Feuer. Die Motive fassen die zweite, die geschichtlich-religiöse Dimension des Festes ins Auge. Das Laubhüttenfest erinnert an den Schutz, den Gott seinem Volk bei dessen Wanderung durch die Wüste gab, an die Jahre der Entbehrung, an die Vergänglichkeit alles Zeitlichen und an den immerwährenden Schutz Gottes. Die Symbolik des Fensters geht vor allem auf die Überzeitlichkeit und auf das Vertrauen in Gottes Fürsorge ein: bildlich dargestellt ist das Zelt der Wanderung und die Gestalt Jahwes aus Ex.13,21[463], die die beiden Erntesymbole einrahmen.

---

462 Zur Kultsymbolik und Symbolik der Feste vgl. auch EHRLICH 1959.

463 „... bei Tag in einer Wolkensäule, um ihnen den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten, damit sie bei Tag und bei Nacht wandern könnten."

Es wird deutlich, daß es sich bei der figürlichen Gestaltung der großen Fenster des Hauptraumes nicht um Motive handelt, welche lediglich als ein Kürzel oder Abzeichen auf das jeweilige Fest verweisen. Die ausgewählten Zeichen suchen vielmehr, Sinn und Wesen des Festes in seiner ganzen Breite durch eine tiefergehende Charakterisierung zu erfassen und allen Bedeutungsebenen der Feste Rechnung zu tragen. So wird die naturhafte Bedeutung durch die Anordnung der Motive in Beziehung zu der geschichtlich-religiösen Dimension gesetzt und dadurch zu einer übergreifenden Aussage verdichtet. Zugunsten der Lesbarkeit der Aussagen ist die Symbolwahl nicht auf die jüdische Ikonographie begrenzt, sondern um allgemeine Zeichen erweitert. Das impliziert jedoch nicht einen Verlust an Substanz der Aussage. Von einer 'banalen Symbolik', wie Krinsky sie beurteilt[464], kann keinesfalls die Rede sein.

Die übrigen Zeichen in den Maßwerkfenstern

Außer den dargelegten Symbolen, die die Fenster thematisch bestimmen, schmückt eine Anzahl weiterer symbolbeladener Zeichen das Maßwerk. Unter der breiten Horizontalteilung sind in den beiden mittleren Feldern die Gesetzestafeln dargestellt. Sie werden von je einer brennenden Menorah in den Außenfeldern flankiert. Diese beiden fundamentalen Religionssymbole des Judentums wechseln mit einer anderen Zeichenkombination ab: zwei geöffnete Thoraschreine, darin, als Kreise sichtbar, die liegenden Thorarollen und je eine in einen Kreis einbeschriebene Leier, das Zeichen der Freude und des Festes.

In die ornamentalen Kreisformen des oberen Maßwerks sind weitere bildliche Darstellungen eingestreut:
- die segnenden Priesterhände, - die Menorah mit der Jakobsleiter im Hintergrund, - der Davidstern, - das Schofar,

[464] KRINSKY 1988, S. 281.

- die Krone. Diese traditionellen jüdischen Symbole haben ihre Aussagekraft hier vor allem in ihrer Popularität und in ihrem Hinweis auf jüdische Symbolik überhaupt. Sie spielen keine Rolle innerhalb der thematischen Konzeption der Fenster.

Auch die anderen Zeichen - je ober- und unterhalb der vier Hauptmotive als Paar die Inschrift flankierend angeordnet - haben in ihrer Aussage keinen thematischen Bezug zu der Feiertagssymbolik. Es handelt sich um Zeichen aus dem antiken jüdischen Symbolkreis. Von Bedeutung ist, daß diese Motive direkte Vorbilder in Abbildungen jüdischer Münzen und Goldglasböden, d.h. in archäologischen Funden antiker jüdischer Kleinkunst, haben. Von Bedeutung ist weiterhin, daß der Szegediner Fensterzyklus ebenfalls auf solche Motivvorbilder zurückgreift.[465] Somit wird in die Essener Synagoge nicht nur der Gedanke der bildlichen Ausgestaltung und der Thematik aus Szegedin übernommen, sondern auch der des demonstrativen Rückgriffes auf historisches jüdisches Bildgut.

Die Motive lassen sich fast alle auf konkrete Vorbilder zurückführen. Sie sind in ihrer Gestalt nicht oder nur stellenweise verändert worden.

Die meisten Symbole gehen auf antike jüdische Münzen zurück.[466] (Vgl. Abb. 48) Es sind abgebildet: die Leier[467],

---

465 Loew gibt die Herkunft der Vorbilder ausdrücklich an. LOEW 1904.

466 Die Münzen stammen aus der Zeit des ersten jüdisch-römischen Krieges (66-70 n.Chr.) und des Bar Kochba-Aufstandes (132-135 n.Chr.) gegen die Herrschaft der römischen Besatzungsmacht. Sie wurden als Zeichen der Autonomie herausgegeben oder überprägt und enthalten meist proklamatorische Legenden für die Freiheit Jerusalems sowie eine Vielzahl rein jüdischer Symbole. Der geöffnete Schrein mit den liegenden Thorarollen stammt allerdings aus einem jüdischen Goldglasboden, ähnlich dem, wie ihn das Mosaikmedaillon im Gewölbe des Raumes zeigt.

467 Siehe die Abbildungen der Münzen im Katalogband der MONUMENTA JUDAICA (Bd. II), 1964 Kat. B 15 sowie im Ausstellungskatalog SYNAGOGA 1961, Abb. A7, A 14-16.

die Weintraube[468], die Henkelkanne[469], der Granatzweig[470], die Palme[471], die Amphora[472], Schofarhörner[473], ein Palmzweig im Kranz[474], ein Kelch[475], die Palme mit zwei flankierenden Gefäßen[476].

Ihre Bedeutung haben die Münzen vor allem durch ihre Embleme, welche eine breite eigenständige jüdische Ikonographie aufzeigen.[477]

Die Übernahme dieser jüdischen Münzbilder in das Ausstattungsprogramm der Essener Synagoge hat ihre Bedeutung in dem Rückgriff auf eine nachweisbare, hochentwikkelte und eigenständige jüdische Symbolsprache: es soll selbstbewußt auf den Reichtum an jüdischen Symbolen und auf die lange Tradition einer jüdischen Kultsymbolik hingewiesen werden. Die Kombination der Feiertagsillustrationen mit den antiken Symbolen des Kultes und des Tempels artikuliert die Lebendigkeit der Tradition und der Symbole bis ins heutige religiöse Leben.

3.5.2.2 Die Fenster unter der Empore

Die sechsmal je zu viert gruppierten Fenster unter der Empore tragen ebenfalls figürliche Darstellungen. Neun Fenster sind in Klaphecks Monographie als Illustrationen abgebildet und daher bekannt; der Text erwähnt diese

---

468 Ebd. (Rückseite von B 15)

469 Ebd. B 17.

470 Ebd. B 1.

471 Ebd. B 23, B 25.

472 Ebd. B 22.

473 Als Tempelgeräte, wie auch die Henkelkanne.

474 Ebd. B 24.

475 Ebd. B 1.

476 Die Herkunft kann hier nicht nachgewiesen werden, es entspringt aber ohne Zweifel dem gleichen Motivkreis.

477 S. SYNAGOGA 1961, Katalog-Abteilung A, Arie Kindler: Über jüdische Münzen.

Fenster gar nicht.[478] Die vorhandenen Abbildungen lassen darauf schließen, daß alle 24 Fenster unterhalb der Empore biblische Bilder oder Szenen zum Thema haben, wobei eindeutige Zeichen das Motiv ikonographisch festlegen:

- Das Opfer Abrahams: der Widder im Dorngestrüpp und die Hand in der Wolke als Zeichen Gottes. (Abb. Klapheck S. 12)[479]
- Die Jakobsleiter: die Sonne und die Gestirne im oberen Teil sind durch horizontale Streben mit der Vegetation der Welt im unteren Teil verbunden. (Abb. Klapheck S. 12)
- Die Arche Noah: ein festungsartiges Schiff trägt die Taube mit dem Ölzweig. (Abb. 46 u. Klapheck S. 14)
- Das Paradies: die Palme, das Zeichen für den Lebensbaum, wird von zwei Vögeln flankiert, als Sinnbild des Friedens und der Unbeschwertheit. (Abb. Klapheck S. 15)
- Die Entstehung des Stammes Juda: der Löwe ist das Wappentier des Stammes Juda, er umgreift ein Wappenschild. (Abb. Klapheck S. 16)
- Der Sündenfall: die Schlange der Versuchung windet sich um einen Baum mit Früchten, den Baum der Erkenntnis. (Abb. Klapheck S. 17)
- Die Vertreibung aus dem Paradies: dargestellt ist der Kerub als zweiteiliges Tier, halb Löwe, halb Greif. (Abb. Klapheck S. 18)
- Das Königtum Davids: die Harfe Davids, seine Krone und ein Ölzweig sind die Zeichen des gesalbten Königtums. (Abb. Klapheck S. 19)
- Die Sintflut: sie ist dargestellt durch ein Unwetter mit Blitzen, Wolken und sich wiegenden Pflanzen. (Abb. Klapheck S. 20)

---

478 Das fotographische Material des Innenraums gibt kaum Auskunft über weitere Motive oder die Anordnung. Es lassen sich lediglich fünf Motive örtlich festlegen und ein weiteres, neues erkennen. So kann keine definitive Aussage darüber gemacht werden, ob die neun bzw. zehn Motive wiederholt werden oder ob der Motivkreis vierundzwanzig verschiedene Fenster aufweist; die erste Annahme ist allerdings wahrscheinlicher.

479 Die Abbildungsverweise beziehen sich auf KLAPHEK 1914.

- Der Tempel Salomons: eine befestigte Architektur mit überhöhtem Mittelteil verweist auf den Tempel. (nicht in Klapheck abgebildet)

3.5.2.3 Die Fenster im Ostchor

Die konsequente Verfolgung einer Thematik sowohl in den großen als auch in den kleinen Fenstern der Rotunde läßt darauf schließen, daß eine Ordnung innerhalb der gesamten bildlichen Raumausstattung gegeben ist. Das bestätigen die Fenster in der Rückwand des östlichen Bogens.[480] Die beiden sich gegenüberliegenden Embleme sind je motivgleich, das entspricht den Mosaikmedaillons im Westchor gegenüber.

Das oberste Rundfenster im Gewölbescheitel, quasi die Krönung des Ostchores, zeigt das Motiv eines Brunnens, d.h. des Lebensquells in Gestalt eines Brunnens, das gebräuchlichste Symbol für die Lehre neben der Keter-Thora.[481] Im Mittelalter wurde der Lebensquell synonym zur Lehre gesetzt und ist seitdem ein häufiges Motiv auf Thoravorhängen.[482] Insofern ist die Anordnung des Motives an zentraler Stelle über dem Thoraschrein als inhaltlicher Bezug zu sehen.

„Wie der Hirsch dürstet nach frischem Wasser, so dürstet meine Seele nach Gott", mit dem Bibelzitat kommentiert

---

480 Die oberen, im Halbkreis des Bogens angeordneten Rundfenster waren, wie schon erwähnt, zunächst als Mosaikmedaillons geplant, im Rahmen der Bauarbeiten aber zugunsten einer besseren Gesamtwirkung als Chorfenster in einer vorgesetzten Wand gestaltet worden.
PUHL & WAGNER, 18.3. u. 30.4.1913. Sie wurden in KLAPHECK 1914, S. 88 f. noch als „Emblem im Innern" untertitelt.

481 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 59.
Die lebenspendende Kraft des Wassers, ein uraltes orientalisches Sinnbild für das ewige Leben, das schon im assyrischen Mythenkreis auftaucht, ist im altjüdischen Symbolkreis auf das messianische Paradies umgedeutet.

482 Dies. S. 60. Z.B. auch in Worms.

Klapheck[483] das darunter folgende Medaillonfenster. Es symbolisiert die Verbindung des Judentums zur Lehre Gottes.

Das unterste Fenster zeigt die Harfe, umgeben von Weintrauben und -ranken, ein Symbol für das Lob Gottes und die Freude in messianischer Zeit. Das Bild setzt einerseits einen Bezug zur messianischen Zeit, wie die beiden oberen Symbole auch. Andererseits setzt es durch die örtliche Disposition in unmittelbarer Nähe der Sängertribüne einen Bezug zum irdischen Gotteslob.

Alle drei Fensterembleme wie auch eine Vielzahl von Mosaikemblemen werden von Sternchen und Planeten im Hintergrund umgeben. Diese Dekorationsform weist nicht nur auf Jugendstileinflüsse hin, sondern konkret auf eine Übernahme von E.M. Lilien, in dessen Graphiken immer wieder Gestirne solcher Art als Flächengestaltung vorkommen.[484]

Unterhalb dieser Medaillonfenster führen je zwei den Heiligen Schrein flankierende, hohe Rundbogenfenster das Kreismotiv fort. (Abb. 47) In drei übereinanderstehenden Kreisen sind verschiedene gegenständliche Motive einbeschrieben, die alle die Universalität Gottes, seine Schöpferkraft und Allmacht zum Thema haben:
- Ein Strahlenbündel, das in der im Judentum so bedeutenden Lichtsymbolik Gott als die Quelle des Lichts und damit als Ursprung allen Lebens und Seins versinnbildlicht.

---

483 KLAPHECK 1914, S. 14.
Der Hirsch ist ein stehendes Symbol für das Volk Israel zur Lehre Gottes.

484 Z.B. Illustrationen zu 'A' und 'Sabbat' in: Die Bücher der Bibel, Bd. 1, 1908, Abb. in: BRIEGER 1922 S. 212, oder 'Trugland', aus dem Zyklus „Liebe" in: LILIEN/FEIWEL 1902, S. 243.

- Die Strahlen der Sonne, die die Wolken verdrängen und sich über das Weltmeer ergießen, haben den gleichen Sinn.
- Zwei Dattelpalmen mit Frühlingsblumen stehen symbolisch für das Paradies und den messianischen Zustand der Schöpfung.
- Die Gestirne, kreisförmig um die Sonne angeordnet, thematisieren Gottes Schöpferkraft und Allmacht kosmologisch.
- Eine Hirschkuh, ein Fisch und fliegende Vögel, die stellvertretend für das gesamte Tierreich stehen, versinnbildlichen seine Herrschaft über die Natur.
- Die Darstellung eines Adlers, der seinen Kopf im Flug herunterneigt und eine flatternde Taube beobachtet, zeigt seine uneingeschränkte Herrschaft wie die des Adlers als König der Lüfte.[485]

Bedeutungsvoll ist die Wahl der Thematik in bezug auf den Ort der Fenster. In unmittelbarer Nähe des Aron Hakodesch, diesen quasi einrahmend, wird das Zentrale des jüdischen Glaubens thematisiert.

3.5.2.4 Gesamtbetrachtung der Fenster

Eine stilistische Beurteilung ist aufgrund des schlechten Fotomaterials nur bedingt möglich. Die Fenster unter der Empore und im Chor (Abb. 46 u. 47) sind wie 'Kirchenfenster' mit kleinteiligem Stabwerk gezeichnet, das den Konturen und Binnenformen des Motives entspricht und mit diesen eine homogene Einheit bildet. Das Motiv wird sehr stark durch die Linien und Flächenteile des Stabwerks bestimmt. Diese Arbeitsweise weisen auch die dekorativen Embleme in den Kreisformen des Maßwerks im Bogenfeld der großen Fenster auf. (Abb. 45) Demgegenüber sind die Hauptmotive der großen Fenster eher malerisch angelegt. Das Motiv scheint hier samt Binnenmodellierung auf die

[485] Vgl. auch das Emblem in der Bronzetür des Portales.

Glasfläche aufgemalt zu sein: Die unterschiedliche Ausführung bildet jedoch keinen Bruch in der Gesamtgestaltung, da die formale und die räumliche Distanz der verschiedenen Fenster eine Variation zuläßt.

Die stilistischen Unterschiede gehen auf die verschiedenen Künstlerhände in der Fenstergestaltung zurück. Während die Hauptmotive der großen Fenster von Körner selbst gestaltet zu sein scheinen, war für die Gestaltung der übrigen Fenster der Glasmaler und Mitarbeiter von Puhl & Wagner Friedrich Adolf Becker verantwortlich.

Die sechs Hauptfenster wurden von Körner an Heinersdorff als Zeichnungen zur Ausführung geschickt. Aus Körners o.g. ausführlichen motivischen Begründungen[486] ist ersichtlich, daß es dem Architekten augenscheinlich auf eine thematisch genaue Ausführung ankam, während er gestalterisch dem Glasmaler großen Freiraum gewährte.[487]

Im Unterschied zu dem festen Programm der Hauptfenster definierte Körner die Fenster unter der Empore und im Ostchor nicht weiter: „Die Fenster an der Chorwand sind ebenso wie diejenigen unter der Empore im Rahmen der übrigen Ausschmückung resp. der oberen Fenster zu halten."[488]

Aus dem o.g. Briefwechsel mit Gottfried Heinersdorff geht der Arbeitsablauf hervor. Es ist ersichtlich, daß F.A.

---

486 PUHL & WAGNER, 8.1.1913.

487 Da die Vorzeichnungen nicht erhalten sind, läßt sich nicht feststellen, wie konkret und festgelegt Körners Vorgaben waren und ob Heinersdorff die Vorgaben des Architekten verändert hat. Motivisch hält dieser sich an die Vorgaben, von eigenen Vorschlägen ist nichts angedeutet. Körner merkt ausdrücklich an, „dass die auf den Zeichnungen angedeuteten Motive ganz frei behandelt und dass andere Vorschläge hierzu erwünscht sind." „Die beigegebenen Zeichnungen sollen nur ganz ungefähr den Charakter der Verglasung andeuten." PUHL & WAGNER, 8.1.1913.

488 Das.

Becker die kleinen Fenster entwarf und die Zeichnungen dann Körner zur Genehmigung vorgelegt wurden.[489]

Heinersdorff setzte die Entwurfszeichnungen Körners und Beckers nach deren Wünschen in Glas um[490], wobei Körner und Samuel wiederum Kontrollfunktion hatten.

Die Rolle F.A. Beckers umfaßte darüber hinaus eine entwerfende künstlerische Eigenleistung. Mehrere Vorschläge mit Materialänderungen und Verbesserungen für die Gesamtgestaltung des Raumes, die in die Tat umgesetzt wurden, weisen auf eine mitverantwortliche und kreative Mitarbeit Beckers hin.[491] Durch seinen Sachverstand und sein Beurteilungsvermögen sowohl in bezug auf die Putzmosaikarbeiten als auch auf die Glasarbeiten war Becker ein wichtiger Mitarbeiter für Körner.[492]

Das umfangreiche Programm figürlicher Darstellungen in den Fenstern dehnt sich auch auf andere Räume des Synagogen-Komplexes aus - auf die Wochentagssynagoge, die Vorhalle und das Rabbinerhaus. So tragen die beiden den Schrein flankierenden Fenster in der ansonsten schlichten Wochentagssynagoge ebenfalls figürlich-symbolischen Schmuck (Abb. 38); in Kreismedaillons sind verschiedene

489 PUHL & WAGNER, Körner an Heinersdorff, 29.7.1913.

490 Heinersdorff hatte als bedeutender Glasmaler und Glaskünstler über die herkömmlichen Kirchenaufträge hinaus eine enge Verbindung zur künstlerischen Avantgarde; u. a. zu Jan Thorn-Prikker, Max Pechstein, César Klein, Otto Gussmann etc.

491 Vorschläge von Becker waren, den Putz des Raumgewölbes zur Belebung der Fläche mit Goldmosaiksteinchen zu durchsetzen, die Fenster unter der Empore kostbarer und stärker farbig zu gestalten. Sie betrafen auch die Glasgestaltung und -auswahl der Kuppelfenster etc.

492 Becker war Glas- und Mosaikkünstler bei Puhl & Wagner. Er war auf Entwurf und Ausführung von Mosaiken für meist kirchliche Auftraggeber spezialisiert.

Zeichen aus der jüdischen Religionssymbolik abgebildet.[493] Die Vierpaßfenster der Vorhalle wiederholen die Kultsymbole aus dem Hauptraum.[494] Der Sitzungssaal und zwei Nachbarräume sind mit gekuppelten Fenstern, zum Teil mit figürlichen Szenen nach Entwürfen von F.A. Becker geschmückt.[495]

Aus der Auswahl der Motive sowie aus den Vorgaben und Korrekturen zu Beckers Entwürfen ist wiederum der große Einfluß des Rabbiners Samuel ersichtlich. Dessen Änderungswünsche bestimmten letztlich die Gestaltung der Motive.[496] Rabbiner Samuel hatte ohne Zweifel eine Schlüsselposition in der Frage der Gestaltung der Synagoge inne. Das bezeugt die dargelegte Dichte und Geschlossenheit der Symbolik, welche ganz eindeutig auf ein tiefes Verständnis des jüdischen Glaubens, der jüdischen Tradition und Symbolwelt hinweist und in dieser Form für den christlichen Architekten nicht zu leisten gewesen wäre.
Die Analyse der Mosaikembleme bestätigt und bestärkt diese Annahme.

3.5.3 Die Mosaikmedaillons

Die Ausstattung des Hauptraumes mit Mosaikmedaillons ist durch die Monographie von Klapheck überliefert. Die Embleme, als Illustration des Sonderdrucks, sind, auf

---

493 Dargestellt sind wiederum die Menorah, die Tempelfassade, der Widder, die Fische der Sedermahlzeit, die Bundestafeln, ein geöffneter Thoraschrein etc.
Da die Motive anhand der Fotografie (KLAPHECK S. 81) nur zu einem Teil erkennbar sind, entziehen sich die Fenster der Wochentagssynagoge einer Gesamtdeutung.

494 Den Sabbatleuchter und die heraldischen Löwen.

495 Diese Fenster sind in KLAPHECK 1914 nicht erwähnt oder abgebildet. Dargestellt sind u.a.: König Salomon mit dem Tempelmodell als Reichsapfel, Daniel, jugendlich und bartlos, der Prophet Jesaja in Heldenpose und Hesekiel, jeweils mit Untertitel. PUHL & WAGNER Dez. 1914.

496 S. PUHL & WAGNER Dez. 1914 u. 1.3.1915.

Schwarz-Weiß reduziert, dort abgebildet.[497] (Abb. 7 a - z) Mosaikmedaillons mit figürlichem Inhalt finden sich in der Kuppel des Raumes, in den tiefen Fensterlaibungen, im Westchor und im Ostchor flächendeckend.

3.5.3.1 Die Medaillons im Raumgewölbe

Das große Gewölbe des Raumes oberhalb der Fenster schmücken, je in deren Zwischenräumen angeordnet, vier große Mosaikmedaillons mit figürlichen Darstellungen. Vier weitere mit hebräischen Inschriften sind auf gleicher Höhe in den Gewölbezwickeln der Kuppel angeordnet und wirken daher wie eine Rahmung der vorgenannten. (Abb. 40)

Das Emblem im Nordosten, d.h. vorne links, (Abb. 7 a) zeigt einen treppenartigen Aufbau in der Form eines spitzen Dreiecks. In der Binnenstruktur sind eindeutig aufeinanderstehende Rundbögen kenntlich gemacht, die den Hinweis auf altmesopotamische Zikkurate geben und damit auf den Turm zu Babel verweisen. Der Turmbau zu Babel steht als Bild für den Versuch des Menschen, die zerbrochene, ursprüngliche Achse zwischen Himmel und Erde wiederherzustellen. Sterne und Planeten, die den Turm im Medaillon umgeben, weisen auf die Höhe und Nähe des Turmes zum Himmel und auf seine symbolische Bedeutung als Achse hin. Eine Schlange darunter kennzeichnet den irdischen Bereich. Als Symbol der Sünde und Versuchung veranschaulicht sie die zweite Bedeutung des Turmes als Symbol für den Hochmut und die Selbstüberschätzung des Menschen. Die Symbolik dieses Emblems erfaßt sowohl das Streben nach Wiederherstellung des messianischen Zustandes als auch die Gefahr, die in der Unzulänglichkeit des Menschen liegt.

---

[497] Es ist bemerkenswert, daß auch ESCHWEGE 1980 die in KLAPHECK 1914 abgebildeten Embleme als Illustration seines Buches über 'die Synagoge in der Deutschen Geschichte' benutzt.

Die restlichen drei Embleme, von denen sich eins wiederholt, sind horizontal in zwei Bildhälften geteilt (Abb. 7 b^1 und 7 b^2). In den oberen Hälften ist jeweils ein geöffneter Schrein mit den Thorarollen dargestellt. In einem der Embleme wird dieser von einer Bügelkrone bekrönt und von zwei ihm zugewandt sitzenden Löwen flankiert (Abb. 7 b^1). Der untere Emblemteil zeigt zwei brennende Menoroth, die von Sternen und Planeten umgeben sind und in ihrer Mitte Platz für einen Palmzweig lassen. In dem anderen Emblem (Abb. 7 b^2) wird der Schrein von einem antiken Tempelgiebel überdacht und von zwei einander zugewandten Vögeln begleitet. Die untere Hälfte nimmt eine brennende Menorah ein, von zwei heraldischen Löwen gerahmt.

Im Unterschied zu dem erstgenannten Emblem handelt es sich hier um konkrete Nachbildungen antiker Vorbilder.

Die antiken Vorbilder sind jüdische Goldglasböden.[498] (Abb. 49, 50) Es existiert eine große Bandbreite von Darstellungen und Variationen antiker Goldglasmotive[499], der geöffnete Thoraschrein ist dort ein häufiges Motiv. Die Lade ist nach der Zerstörung des Tempels das „Sinnbild der entschwundenen Tempelherrlichkeit"[500], von der Krone der Gelehrsamkeit bekrönt oder in Reminiszenz an den Jerusalemer Tempel mit einer hellenistischen Giebelarchitektur dargestellt. Die sie flankierenden Tiere haben apotropäischen Charakter[501], sie dienen als Wächter der heili-

498 Goldzwischengläser, Rom 3.-4. Jh.; Museo Sacro, Vatican Library (= KLAPHECK 1914, S. 88, vgl. mit Abb. 7b^1 u. 49) und Israel-Museum (= KLAPHECK 1914, S. 86, vgl. mit Abb. 7b^2 u. 50)

499 Eine Auswahl bildet Yarden ab: YARDEN 1971.

500 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 12.

501 KAUFMANN 1897, S. 81 ff.

gen Lade oder der Menorah.[502] Die Löwen gehören in diesem Zusammenhang als Symbole der Kraft und Stärke seit römischer Zeit fest zur jüdischen Ikonographie, seit dem 17. Jahrhundert insbesondere als Wächter des Leuchters.[503] Daneben sind in Goldglasböden oft Tempelgeräte oder Kultgeräte wie z.B. Lulav und Ethrog, Palmzweige, Amphore oder Ölkrug, Schofarhorn, Aschpfanne etc. dargestellt.[504] Das ist auch in den Vorbildern für die Essener Mosaikmedaillons der Fall. In der Mosaikausführung sind sie ausgespart, es ist anzunehmen, daß Körner zugunsten der Erkennbarkeit des Motivs auf die kleinformatigen Zutaten verzichtet und sich auf das Wesentliche beschränkt, da die Mosaiktechnik die Deutlichkeit des Dargestellten beeinträchtigt.[505] Durch Stilisierung der Formen löst er die Unklarheiten des antiken Vorbildes auf. Die Motivanordnung und den Stil, d.h. die einfache, lineare, naiv zu nennende Objektwiedergabe verändert er nicht. Es handelt sich um eine direkte und beabsichtigte Motivübernahme.

Goldgläser, bzw. Goldglasböden, sind eine typisch jüdische Form der Kleinkunst, die von hoher technischer Fähigkeit zeugt. Juden waren im 3.-5. Jahrhundert n.Chr. bekannt

---

502 Die Vögel mögen auf die Kerube des Allerheiligsten im Tempel zurückgehen. Diese wurden auch als Adler dargestellt und verwandelten sich schon bald in Tauben, das Symbol der Sanftmut, oder in andere Vögel. WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 16.

503 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 74.
Wirgin sieht eine Verbindung zwischen den Löwen als starke Wächter und den Keruben, die den Weg zum Lebensbaum im Garten Eden flankieren (Gen.3,24): WIRGIN 1962, S. 140 ff.
Zu der weiten Verbreitung der Löwen als symbolisches Schmuckmotiv in den antiken Synagogen und in den Funden Galiläas s. KOHL/WATZINGER 1916, S. 201 ff., zu den Goldgläsern S. 142 f.

504 ROTH 1963, S. 105 f. ausführlicher zu den Goldgläsern.

505 Körner ersetzt die Kultgeräte durch einen Palmzweig und durch fragwürdige geflügelte 'Puttenköpfe'..

für ihre hochwertigen Glasarbeiten und hervorragenden Handwerker, die diese Technik in Europa verbreiteten.[506]

Bekannt waren die Funde seit den Veröffentlichungen Garruccis 1858 bzw. 1880.[507]

Tieferes Interesse in der jüdischen Wissenschaft und Öffentlichkeit fanden sie jedoch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als innerhalb der oben beschriebenen, zunehmenden jüdischen Identitäts- und Traditionssuche die Frage nach jüdischer Kunstgeschichte bedeutsam wurde. So fanden die Goldgläser erst wieder 1902, 1903, bzw. 1908 in der „Ausstellung von Jüdischen Bauten und Kultusgegenständen für Synagoge und Haus" Aufmerksamkeit und wurden im Katalog der Ausstellung abgebildet.[508] Aus der direkten

---

506 Auf einem Glasboden wird das Motiv mit Blattgold und zum Teil mit Pigmenten aufgebracht und durch eine weitere durchsichtige Glasschicht versiegelt. Die größte Anzahl solcher Glasböden, die auch mit christlichen oder römischen Bildmotiven vorkommen, fand man in den Katakomben Roms, insbesondere in den jüdischen Katakomben am Monteverde und in der Vigna Randanini, was die These aufwirft, es handele sich um Grabbeigaben. Die Katakombe am Monteverde in Trastevere ist die älteste; die Funde wurden 1912 publiziert: Nikolo MÜLLER: Die jüdische Katakombe am Monteverde zu Rom, der älteste bisher bekannt gewordene jüdische Friedhof des Abendlandes, Leipzig 1912.
Solche Goldglasböden wurden auch in anderen Begräbnisstätten gefunden. ROTH 1963, S. 105 f.

507 Raffaele GARRUCCI, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma 1858, bzw. das Bekanntere, das mehr Aufmerksamkeit in der jüdischen Wissenschaft erregte:
Raffaele GARRUCCI, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli. Vol. VI. Prato 1880.

508 Joseph JACOBS, Earliest representation of Ark of the Law. in: Jewish Quarterly Review, 1902, XIV, S. 737–739. Danach: FRAUBERGER 1903, S. 6.
Auch dieses Werk lag Samuel und damit auch Körner vor, eine Rezeption aus dem Ausstellungskatalog erscheint mir allerdings naheliegender:
FRAUBERGER 1908, S. 20/21.
Abb. auch in: YARDEN 1971, Nr. 193 u. 197.

Verbindung dorthin[509] ist zu folgern, daß die Abbildungen im Düsseldorfer Ausstellungskatalog Anregung und Motivvorlage für Körner waren. [510]

Es stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser Darstellungen - in ihrem Gebrauch zu antiker Zeit zum einen und zum anderen in ihrer Verwendung im Essener Kuppelgewölbe.

Man geht davon aus, daß die Embleme eschatologische Bedeutung hatten, auch wenn die Gläser nicht ausschließlich als Grabbeigaben dienten, sondern ebenso Gebrauchsfunktion für den Kultus an Festtagen hatten und zudem als Schmuck in die Wände eingelassen waren. Die Menorah und der Thoraschrein sind Symbole des ewigen Lebens und messianischen Zeitalters.[511]

Entscheidend ist allerdings hier, daß diese Zeichen einer allgemein verbreiteten und eigenen jüdischen Symbolsprache angehörten, welche sich als ein geschlossenes Repertoire

---

509 Auf die Verbindung Samuels zu Heinrich Frauberger, dem Direktor des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums und der 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler', die diese Ausstellung organisierte, wurde bereits hingewiesen. Darüber hinaus war der Essener Rabbiner aktiver Mitarbeiter an der Ausstellung:
Notizblätter der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Hg.: H. Frauberger, IX, 1909, S. 5:
„Vorarbeiten von Dr. Samuel..." und „besonderer Dank" an Dr. Samuel in der Einleitung des Kataloges, ebd.

510 KÜNZL 1976, S. 29, weist auch auf die Motivübernahmen hin, sieht aber nur den Bezug zu den frühen Abbildungen im 19. Jahrhundert durch Garrucci. Diese Quelle erscheint mir allerdings für Körners Rezeption undenkbar, da es sich um Spezialliteratur in italienischer Sprache handelte.

511 Beyer/Lietzmann lehnen die Funktion für den Totenkult grundsätzlich ab und deuten die Gläser als religiöse Symbole einer volkstümlichen Frömmigkeit (BEYER/LIETZMANN 1930, S. 18 ff.). Inwieweit in einer Zeit, in der nach der Zerstörung des Tempels die messianische Idee starken Einfluß auf den ganzen jüdischen Darstellungs- und Vorstellungskreis hatte, sich Volksfrömmigkeit, Gottesbekenntnis und Messiaserwartung in der Religionssymbolik voneinander trennen lassen, ist allerdings kaum zu beantworten.

der jüdischen Glaubenswelt von der römischen und christlichen absetzte.[512]

Dieses Charakteristikum ist, wie auch bei den Fenstern, der Grund für die Übernahme der Motive als Kuppelmosaike.[513] Es war mit Sicherheit nicht beabsichtigt, die antike Symbolbedeutung auf den modernen Synagogenbau zu übertragen. Als Zitate aus dem Schatz der jüdischen Tradition haben die Embleme eine neue Bedeutung.

Eine über diese Hinweisfunktion hinausgehende Bedeutung kann nur darin gesehen werden, daß alle vier Kuppelmosaike messianische Symbole sind, allerdings aus ganz verschiedenen Symbolkreisen: der Babelturm steht direkt als Symbol für ein biblisches Thema, während die Goldglasböden aus nachbiblischer Zeit sind und der entwickelten jüdischen Religionssymbolik entstammen. Eine übergreifende Bedeutung der Kuppelmosaike wird zudem durch die unsymmetrische Anordnung und fragwürdige Wiederholung der Motive in Frage gestellt. Die Anweisung Körners „Wahl des letzten Emblems freigestellt."[514], die er F.A. Becker in der Frage der Anbringung der Kuppelmosaike gab, gibt zu erkennen, daß ein symbolischer oder thematischer Zusammenhang der vier großen Kuppelmosaike wohl nicht intendiert war.

Die vier weiteren Medaillons im Raumgewölbe, in den Pendentifs der Kuppel, bestehen aus je zwei gekuppelten Kreisen, in die jeweils eine Inschrift in hebräischen Let-

---

512 Diese Motive finden sich auch in Wandmalereien und Fußbodenmosaiken der antiken Synagogen.
S. z.B. Beth Alpha, Dura Europos, Hamman Lif, Beth Schean etc.
Vgl. Abbildungen in KANAEL 1961; REIFENBERG 1950.

513 Weitergehend eine direkte Beziehung zwischen den Goldglasböden als Wandmedaillons in Katakomben und Synagogen und den Essener Mosaikmedaillons anzunehmen, halte ich für verfehlt.

514 PUHL & WAGNER, Telegramm Körners aus Darmstadt vom 11.7.1913, in Zeitdruck offensichtlich, da die Ansetzarbeit bei der Verputzung der Kuppel nicht unterbrochen werden durfte.

tern einbeschrieben ist. (Abb. 40) Die acht Schriftzüge rezitieren Psalmen. Diese haben das Lob Gottes als Gott der Gerechtigkeit und des Lebens zum Thema und die Beziehung Gottes zu seinem Volk, dessen Auserwählung und besondere Bestimmung sowie Gottes Fürsorge.[515]

Eine inhaltliche Beziehung zu den benachbarten figürlichen Medaillons ist damit nicht gegeben. Die Bilder und Schriften im Kuppelgebäude sind also nicht aufeinander bezogen. Eine gedankliche Verbindung ist allerdings zu der Inschrift am Allerheiligsten gegeben. Die ehrfurchtgebietenden Worte „Wisse vor wem du stehst", als Synonym für die Allmächtigkeit Gottes, bringen die Worte der Psalmen auf die prägnante Kurzform.

Im Zentrum der weitüberspannenden Kuppelschale, am höchsten Punkt des Raumes befindet sich das Abzeichen des Judentums, der Davidstern. (Abb. 40) Wenn auch am Außenbau im nachhinein darauf verzichtet wurde, so hat das Zeichen im Innenraum des Synagogenneubaus einen zentralen Platz erhalten; die sparsame Verwendung des geläufigen Zeichens entspricht der schon zitierten „Überdrüssigkeit"[516]. Im Zentrum der Kuppel und des Raumes erfüllt es seinen Sinn als Symbol für das Judentum und als einigendes Zeichen für die Zusammengehörigkeit des jüdischen Volkes. Eine Parallele zu der Synagoge Berlin Fasanenstraße (1912) ist nicht zu übersehen; dort überhöht das Hexagramm den Thoraschrein in der Kuppel darüber und ist gleichermaßen konzentrisch von dekorativen Elementen umgeben.[517]

---

515 Bei KLAPHECK 1914 liegen von den Schrift-Medaillons keine Abbildungen vor. Für die schwierige Entzifferung der Schriftzeichen anhand der Innenraumfotos danke ich Frau Nomi Fridmann.

516 Vgl. Kap. 2.4.3 „Das Giebelfeld" und die Klage Fraubergers.

517 Vgl. SIEDLER 1912, S. 38 f.

Die Mosaikrosetten, -sträuße und -medaillons, die die Kuppelschale in Essen füllen, vereinen sich mit den Fenstern und Durchbrüchen in der Kuppel zu einem ornamentalen Gebilde. Sie haben rein dekorativen Charakter.

3.5.3.2 Die Medaillons in den Fensterlaibungen

Während die großen Rundmedaillons in der Kuppel isoliert gegen die große Fläche des Gewölbes stehen, sind die Medaillons in den Fensterlaibungen von kleinen, dekorativen Rosetten umgeben, die an die der Außenarchitektur und der Kuppelschale erinnern. Da die Ausführungen in Vollmosaik durch das einfallende Licht gegen den stumpfen Putz umso prächtiger erscheinen, werden sie hier umso freigebiger verwandt. Jede der sechs tiefen Fensterlaibungen enthält fünf motivische Embleme, wobei Motive und Anordnung nur zum Teil bekannt sind.[518] Die Motive wiederholen sich, eine bestimmte Systematik läßt sich nicht ausmachen, jedoch lassen die bekannten und identifizierbaren Motive auf eine gemeinsame Thematik schließen: den Tempel zu Jerusalem.

Auch hier bedient sich der Architekt zum Teil antiker Motivvorlagen. In dem ersten Medaillon (Abb. 7 c) ist ein weiterer jüdischer Goldglasboden, umgesetzt (Abb. 51). Er stellt eine Tempelfront mit zwei übergroßen, flankierenden Säulen dar.[519] Unmißverständlich gekennzeichnet, handelt es

---

[518] D.h. in KLAPHECK 1914 abgebildet und anhand des Fotomaterials örtlich identifizierbar. Man kann davon ausgehen, daß sich der Kreis der Motive, wenn überhaupt, dann nur unwesentlich über die in KLAPHECK abgebildeten hinaus erweitert.

[519] Jüdisches Goldglas, Rom, Vatikan, Abb. in: WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, Farbtafel V, S. 96.

sich um den Tempel zu Jerusalem mit den frei davorstehenden Säulen Jachin und Boas.[520]

Die dreieckige, typisch hellenistische Giebelarchitektur des Goldglases zeigt, daß es sich nicht um eine authentische, sondern um eine symbolhafte Darstellung des Tempels von Jerusalem zwischen den Hütten des Volkes Israel handelt.[521] Körner wählt nur den zentralen Teil des Motives, den Tempel, für sein Emblem, ohne sich aber hier bedeutend von der Vorlage zu entfernen. Er reduziert das Motiv auf die den Tempel definierenden Einzelformen. Durch seinen Verzicht auf die Inschrift und die symbolischen Accessoires entfernt er sich von der ursprünglichen, eschatologischen Bedeutung und weist leidiglich auf den Tempel hin.

Einem weiteren Emblem mit der Darstellung des Tempels fällt ebenfalls diese symbolische Hinweisfunktion zu. Das Vorbild ist hier eine jüdische Münze aus der Epoche des Bar-Kochba-Aufstandes.[522] (Abb. 7 d und 48 oben) Körner übernimmt die stilisierte Tempelfassade und fügt,

---

520 Im Unterschied zu Körners Medaillon bildet das Goldglas den Tempel mit verschiedenen Kultgeräten in einem Säulenhof ab, der in einer Landschaft mit Hütten und Palmen liegt und in Aufsicht zu sehen ist. Eine Aufschrift bezeichnet ihn als „das Haus des Friedens".
Vgl. COHN-WIENER 1929, S. 129.

521 ROSENAU 1936, S. 159.
Die Reihe der symbolischen Tempelgeräte - die Menorah, Lulav und Ethrog, ein Segensbecher und Ölgefäße - entspricht der messianischen Bedeutung der Darstellung ebenso wie die Inschrift.

522 ENCYCLOPAEDIA JUDAICA 1971, Bd. 5, S. 708-710, Abb. 51, 53, 57, 132-135 n.Chr., Bronze.
Abb. auch in: SYNAGOGA 1961. Siehe auch Künzls Hinweis und Anmerkung in: KÜNZL 1976, S. 25.
Es ist anzunehmen, daß Körner diese Münze wie auch diejenigen, welche er als Vorbilder für die Glasmalereien der großen Fenster benutzt, selbst oder in Abbildung gesehen hat: in der Sammlung der Königlichen Museen Berlin, in der Sammlung der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler in Frankfurt, im Historischen Museum in Frankfurt oder in zeitgenössischen jüdischen Zeitschrift, die die spektakulären archäologischen Funde oft abbildeten.

anstelle des Rundbogens auf der Münze, in sein Motiv zentral eine Weintraube ein, ein Zeichen für das Gelobte Land.

Eine dritte Tempeldarstellung nimmt die Rekonstruktionsversuche des Salomonischen Tempels von Bernhard Stade zum Vorbild.[523] (Abb. 7 e und 43) Die beiden vor dem Eingang plazierten Säulen, der überhöhte Mittelteil und der gerade Dachabschluß statt eines hellenistischen Giebels kennzeichnen die Darstellung im Unterschied zu den beiden anderen Tempel-Emblemen als authentischen Rekonstruktionsversuch.

Körner übernimmt zwei weitere Motive aus den Rekonstruktionszeichnungen Stades als Embleme für die Fensterlaibungen: das 'Eherne Meer'[524] und den Kesselwagen[525]. (Abb. 7 f, 7 g, 52, 53) Wie bei den zuvor genannten Emblemen verändert er das Vorbild nur im Hinblick auf eine eindeutige Lesbarkeit und ästhetische Einpassung in das Kreisformat.[526]

---

523 STADE 1887, S. 328 ff.; s. auch zur Gestaltung des Aron Hakodesch. Auf die zahlreichen Rekonstruktionsversuche des Tempels zu Jerusalem insbesondere im 19. Jahrhundert wurde bereits eingegangen. Nach BUSINK 1970 ist Stades umfangreiche und detaillierte Untersuchung anhand der biblischen Quellen noch 1970 als grundlegend zu bewerten. Das ist hier insofern von Bedeutung, als Körner das Handbuch zur Geschichte des Volkes Israel, welches sich durch seine genaue und kritische Methode auszeichnet, rezipiert zu haben scheint und diese Rezeption für eine außerordentlich gute Betreuung seitens des Rabbiners spricht.

524 STADE 1887, S. 336 (= Abb. 52).

525 STADE 1887, S. 341 u. 337 (= Abb. 53).

526 Die Stilisierung der Rinderkörper, ein zusätzlicher Wulst am oberen Beckenrand und ein Sockel dienen zur Beruhigung und Harmonisierung der Gesamtform; bei dem Kesselwagen füllen zwei Amphoren, welche in anderem Zusammenhang bei Stade abgebildet sind, den verbleibenden seitlichen Raum des Kreisformats.
Stades Zeichnung von S. 341 kompiliert Körner mit der Figur von S. 337: „Ägyptische Amphora mit Stabgestell", Körner verzichtet lediglich auf das Stabgestell.

Die übergroßen Wassergefäße standen als Kultgeräte des Tempels zusammen mit dem Opferaltar im inneren Hof der Jerusalemer Tempelanlage. Während die Bestimmung des Kesselwagens bis heute unklar ist[527], diente das 'Eherne Meer'[528], ein auf zwölf bronzenen Stieren ruhender Bronzebehälter, den Priestern für die kultischen Waschungen. Als Emblem in der Essener Synagoge hat es diese kultische Bedeutung verloren. Es dient gleichermaßen wie die genannten Tempeldarstellungen und wie ein weiteres Emblem, das eine Harfe oder Leier mit Palmzweigen darstellt, als Erinnerung an den Tempel zu Jerusalem.

3.5.3.3 Die Medaillons im Westchor

Die Anordnung der Mosaikmedaillons im Westchor entspricht derjenigen der Fensterlaibungen, so daß das westliche Tonnengewölbe in die konzentrisch angelegte Staffelung der Rundbögen mit einbezogen ist. Thematisch und stilistisch setzen sich die Embleme allerdings von denen der Fensterlaibungen ab. Die fünf Medaillons[529] haben die Erlösung und die fürsorgende Liebe Gottes für das Volk Israel zum Thema.

Das Medaillon im Gewölbescheitel bildet, analog zu der Konstellation der Rundfenster im Ostchor, formal und inhaltlich den Höhepunkt. Es zeigt einen Adler, der seine

---

527 STADE 1887, S. 336, bestätigt durch BUSINK 1970, S. 338

528 1.Kg.23 ff. u. 2.Chr.4, 2-5.
Die darin liegende symbolische Bedeutung geht bis auf die altorientalische, kosmische Symbolik des Urwassers, des Himmelozeans zurück.
Die Stiere als Symbole der Fruchtbarkeit und die 12-Zahl, die dem Tierkreis und dem 12-Stämme-Bild als besondere Zahl naheliegt, verweisen ebenfalls auf die symbolisch-kultische Bedeutung dieses Tempelgerätes.
Ausführlicher s. BUSINK 1970, S. 326 ff.

529 D.h. drei verschiedene, da die sich gegenüberliegenden Medaillons gleich sind.

Fittiche schützend über seine Jungen hält - eine Illustration des Verses Deut.32.11.[530] (Abb. 7 h)

Die beiden Medaillons darunter variieren jeweils den gleichen Gedanken. Sie zeigen zwei sich gegenübersitzende Löwen, die aus einem in der Mitte angeordneten Brunnen trinken. (Abb. 7 i) Der Löwe verkörpert aus seiner altorientalischen Herkunft und in der jüdischen Symboltradition eine schillernde Bedeutungsvielfalt.[531]

Hier ist er in Verbindung mit dem Brunnen, dem Sinnbild für die lebenspendende Kraft des Wassers und des ewigen Lebens gesetzt. Das Emblem übernimmt die in den altorientalischen Darstellungen häufig hinzugefügten Paradiesattribute in Form von Lebensbäumen, hier Palmen.[532]

Die beiden sich entsprechenden unteren Medaillons zeigen mittig eine Palme, links davon einen Hirsch und rechts davon eine Hirschkuh mit ihrem Jungen. (Abb. 7 j) Als Sinnbild des Lebens, äquivalent zu dem Brunnen des vor-

---

530 Die gleiche Thematik wie im Portal, jedoch in anderer Gestaltung. Deut.32.11:
„Wie der Adler über seinem Neste schwebt und über seinen Jungen mit ausgebreiteten Flügeln wacht und sie auf seinen Fittichen trägt, so hat Gott der Herr das Volk Israel getragen." Der Adler mit seinen Jungen ist ein altes jüdisches Symbol der Mutterliebe und Fürsorge Gottes, das z.B. auch in den Wandmalereien der polnischen Holzsynagogen häufig vorkommt. Vgl. BREIER 1934, z.B. die Synagoge in Chodorow, S. 51 f.

531 Zur Bedeutung des Löwen in der jüdischen Symbolik s. u.a.: WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 42, 74; EHRLICH 1959, S. 91, WIRGIN 1962, S. 141; KOHL/WATZINGER 1916, S. 201 ff.

532 Der Lebensbaum - meist die Palme, bei den Israeliten aber auch der Mandelbaum, der Ölbaum oder der Weinstock - der ebenso wie das Lebenswasser und die Löwen aus der vorisraelitischen Schmucktradition stammt und dort ein weitverbreitetes Symbol ist, steht oft in Verbindung mit dem Lebensquell und damit als Sinnbild für die messianische Zeit.
Zur Symbolisierung des Lebensbaumes vgl. WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 69 ff.; YARDEN 1971, S. 35 ff.; ROTH 1963, S. 40 ff.

her beschriebenen Medaillons steht hier die Palme. Der Hirsch, wie vorher der Löwe, steht für das Volk Israel.[533]

Beide Embleme hier gehen auf die altjüdische, orientalische Symboltradition zurück. Die streng symmetrische Zuordnung der Tiere um die Mittelachse - den Lebensbaum oder Lebensbrunnen - läßt auf ein direktes historisches Vorbild oder eine Übernahme jener Gestaltungsmerkmale schließen.[534]

Die Motivwiedergabe dieser Embleme ist wesentlich differenzierter und naturalistischer als die der Medaillons in den Fensterlaibungen. Die naturalistische Formauffassung entspricht der Lebendigkeit und Natürlichkeit der Motive und ihrer Thematik; der Stil korrespondiert mit der Aussage. Dies gilt gleichermaßen für die archaischen Formen, in denen die biblischen Zeichen des Tempels in den Fensterlaibungen gehalten sind.

Stilistisch vergleichbar mit den großen Medaillons des Westchores und daher auch an dieser Stelle beschrieben sind drei Embleme, die inhaltlich eine Einheit bilden, sich aber anhand der erhaltenen Fotografien im Synagogenraum örtlich nicht zuordnen lassen.

Eins der Medaillons zeigt einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen. (Abb. 7 k) Als Symbol der göttlichen Herrschaft mit ausgebreiteten Schwingen ist er oft auf den Türstürzen antiker Synagogen zu finden.[535]

Nach Kohl/Watzinger stammt der Adler aus dem syrischen Grabkult; als Bote des Sonnengottes, der die Seelen

---

533 Auf das Hohelied 2,8 zurückgehend, ist der Hirsch das Sinnbild des glaubenseifrigen Juden, oft gegenständig am Fuße der Menorah anstelle der Löwen dargestellt; später, besonders im Mittelalter, oft im Hirschjagd-Motiv als Allegorie auf die Situation des Volkes Israel unter den Völkern.
Vgl. WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 79.

534 So auch KÜNZL 1976, S. 22.

535 KOHL/WATZINGER 1916, S. 197.

nach Überwindung der Erde wieder in den Kreis der Gestirne emporträgt, hatte er weite Verbreitung im Vorderen Orient.[536] So wird er auch im Emblem dargestellt.

Das zweite Emblem zeigt ihn im Kampf gegen das Irdische, das Böse in Gestalt der Schlange. (Abb. 7 l)

Das dritte Zeichen weist auf die syrische Schlange mit gespreizten Flügeln hin, (Abb. 7 m) ein Grabsymbol und als besonderes jüdisches Symbol häufig vorkommendes Glückszeichen.[537] Es ist zu vermuten, daß die drei Embleme auf Vorbilder der jüdischen Sepulkralkunst zurückgehen.

3.5.3.4 Die Medaillons im Ostchor

Das tiefe Tonnengewölbe im Osten setzt sich durch seinen Reichtum an Mosaikarbeiten von den anderen Rundbögen ab. Auf einem Medaillon-Teppich sind 210 Rundmedaillons gleicher Größe angeordnet, wobei eine leichte Verzeichnung der Kreise ins Oval als optischer Kunstgriff eingeplant war, um die Einheitlichkeit der Kreise zu gewährleisten und Verzerrungen aus der Betrachterperspektive zu vermeiden.[538] Es wiederholen sich neun verschiedene Motive ohne eine bestimmte Systematik. Im Unterschied zu den anderen Medaillons in Kuppel, Fensterlaibungen oder Westchor liegt keine übergreifende, verbindende Thematik oder Aussage der Motive vor. Es handelt sich um ganz unterschiedliche Zeichen aus dem jüdischen Symbol- oder Darstellungskreis, welche überwiegend eine Funktion als dekorative Zeichen oder Dekorationselemente mit symbolischem Inhalt hatten und diese auch hier haben.

---

536 Ebd.; vgl. auch GOODENOUGH 1965, S. 149 f.
Bezeichnenderweise gilt der Adler im Christentum als Auferstehungssymbol. Vgl. HEINZ-MOHR 1984, S. 25 f.

537 ROTH 1963, S. 71.

538 PUHL & WAGNER, 27.4.1913.

Dargestellt sind sowohl Motive aus der antiken jüdischen Symbolik als auch Motive aus der alltäglichen jüdischen Schmuck- und Kulttradition.

So taucht wiederum das Sabbat-Symbol des Leuchters mit zwei geflochtenen Kerzen und dem Kidduschbecher auf.[539] (Abb. 7 n)
Ein Schaddai-Emblem, ein Amulett mit dem Gottesnamen, wie es auf Thoraschilden oder Amulettbehältern vorkommt oder den Almemor ziert, zieht ebenfalls eine bewußte Verbindung zum jüdischen Brauch.[540] (Abb. 7 o)
Auch das Medaillon mit zwei gegenständig aufgerichteten Löwen als Halter der Bundestafeln ist ein viel benutztes Motiv. Die Gesetzestafeln, Sinnbild der Thora, sind von einer Krone überhöht.[541] (Abb. 7 p)
Die monumentale Architekturfassade eines weiteren Emblems deutet wiederum als symbolisches Kürzel auf den messianischen Tempel hin, (Abb. 7 q) hier jedoch nicht nach antikem Vorbild gestaltet, sondern wahrscheinlich nach einer Tempel-Rekonstruktion, beeinflußt von Malereien der Klagemauer, die fälschlicherweise den Felsendom zum Vorbild nahmen.[542]

Ein weiteres Emblem im Ostchorgewölbe zeigt eine Rosette, der nur dekorative Funktion zugemessen werden

---

539 Dieses Motiv wie auch das folgende findet sich in den Vierpaßfenstern der Vorhalle.

540 KÜNZL 1976, S. 23.

541 Heraldische Löwen, die auch im profanen Bereich als Wappenschildhalter aufgrund der Bedeutung der Löwen als Inbegriff der Macht und Stärke weit verbreitet sind, finden sich auf vielerlei jüdischem Kultgerät. Das Motiv ist eines der meist verbreiteten Schmuckformen, oft auf Thoravorhängen oder -schilden oder als Türsturzdekoration.
S. viele Beispiele in SYNAGOGA 1961 oder MONUMENTA JUDAICA 1963.

542 Vor allem in mittelalterlichen Malereien nach den Kreuzfahrerberichten und nach frühneuzeitlichen Reiseberichten existieren viele Abbildungen dieser Art, die irrtümlicherweise die Zentralanlage des Felsendomes als den Tempel zu Jerusalem beschreiben. S. z.B. die Abb. in: ENCYCLOPAEDIA JUDAICA 1971, Bd. 9, S. 1533.

kann. (Abb. 7 r) Sie erinnert an jene bereits im Außenbau beschriebenen Steinverzierungen, welche als bewußte Anlehnung an die Steinbearbeitung und Schmuckform der antiken Synagogen ausgemacht werden konnten. Wenn es sich nicht gar um eine direkte Nachbildung eines antiken jüdischen Ornamentes handelt, das Körner in der Ausstellung in Düsseldorf oder im Königlichen Museum zu Berlin gesehen hat[543], so ist zumindest eine Anlehnung und damit ein Hinweis auf die Schmuck- und Ornamentform des Altertums beabsichtigt.

Die dekorative Funktion dieses Emblems und zweier weiterer, hier nicht abgebildeter, ist insofern von Bedeutung, als diese Motive - drei ineinander verschlungene Ringe und ein Davidstern - durch ihre Symmetrie der gesamten Anlage der Medaillons im Ostgewölbe Ruhe verleihen. Überhaupt scheint die dekorative Funktion der Embleme im Ostchor vor einer herausragenden inhaltlichen Aussage des Einzelmotivs zu stehen. Die Bedeutung liegt vornehmlich in der Ansammlung jüdischer Motive an diesem Ort des Versammlungsraums.

Ein weiteres Emblem zeigt als Rückgriff auf altes jüdisches Darstellungsgut zwei Palmen auf zwei Hügeln, die von einem Zaun umgeben oder hinterfangen sind und von einer Krone auf der Mittelachse überhöht werden. (Abb. 7 s) Die Palmen als Lebensbaumsymbol und dadurch Sinnbild der Lehre werden durch die Verbindung mit der Krone der Thora in ihrer Bedeutung betont. Der Berg gilt als Symbol göttlicher Gegenwart, der Zaun ist ein Bild aus

543 Genauso wie die o.g. antiken jüdischen Münzen aus der Zeit der Aufstände, die ihm als Vorbilder für die Fenster und für ein Mosaikmedaillon dienten.

den Sprüchen der Väter.[544] Körner greift ein stehendes Bild der jüdischen Ikonographie auf.

Eine Palmkonsole am Hauptportal der Synagoge von Tell Hum/Kapernaum, die Kohl/Watzinger in ihren Ergebnissen der Ausgrabungen der antiken Synagogen in Galiläa 1916 abbilden[545], erinnert stark an eine Übersetzung dieses plastischen Fassadenschmucks ins Graphische des Medaillons. Diese Art der Palmdarstellung findet sich auch häufig auf jüdischen Münzen, als charakteristische Pflanze des Landes und als dessen Wahrzeichen.[546]

Auf einem anderen Medaillon ist eine Menorah auf einem Dreifuß mit darunterliegenden, stilisierten Thorarollen abgebildet (Abb. 7 t); neben dem Leuchter befinden sich links Ethrog und rechts Lulav sowie ein weiteres Gerät, das nicht eindeutig identifiziert werden kann, wahrscheinlich aber eine Lichterzange ist.[547] An diesem Emblem der Menorah mit den verschiedenen Kultgeräten läßt sich die These, daß Körner Motive von antiken Vorbildern übernimmt, konkret nachvollziehen. Wie bei den bereits genannten Motivübernahmen hält sich Körner bis ins Detail an das Vorbild:[548] Die gleiche Komposition erscheint auf einem Reliefstein, der Ende des 19. Jahrhunderts in

---

544 WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935, S. 43-45.
Pirke Abot 1,1 „Machet einen Zaun um die Thora" oder 3,13 „Die Masora ist der Zaun um die Thora." Die Bäume sind demnach als die Typen der Lehre, die Mikra und die Mischna, zu deuten und der Zaun als unkanonisierte, geltende Ausdeutung der Lehre. Ein Thoravorhang in Mainz zeigt ein ähnliches Bild. (vor 1783, Abb. das. S. 44)

545 KOHL/WATZINGER 1916, S. 13, Abb. 20.

546 Dies. S. 186; vgl. auch die o.g. Münzen mit Palmen.

547 In SYNAGOGA 1961, Kat.-Nr.62, wird es als Schofar oder Beschneidungsmesser identifiziert. KÜNZL, 1976, S. 27, Anm. 17, beurteilt dies als falsch; sie schlägt eine Lichterzange als logisch und nicht unüblich vor.

548 Bezeichnend ist z.B. die auf einen gemeinsamen Punkt gerichtete Stellung der Flammen des Leuchters, die hier wie auch an den Menoroth der o.g. Goldgläser symbolische Aussagekraft hatte. Körner übernimmt auch solche Details, um der Authentizität des Vorbildes willen.

der Ausgrabungsanlage in Priene gefunden wurde.[549] (Abb. 54) Eine zufällige Ähnlichkeit der Komposition Körners mit dem antiken Vorbild ist hier, wie auch bei den Motiven antiker Münzen, Goldgläser, Wandmalereien oder Rekonstruktionszeichnungen ausgeschlossen. Für die Rezeption des Bildmotivs boten sich durchaus Möglichkeiten für Körner.[550] Anzunehmen ist, daß der Architekt das Motiv im Berliner Museum selbst oder im Katalog aufnahm.[551]

3.5.3.5 Sonstige Medaillons und Ausstattungsobjekte

In Klapheck abgebildet sind 7 weitere Kreisembleme, die sich von den anderen, bisher genannten, durch ihre einfache Umrißlinie unterscheiden. Aufgrund dieses Merkmales können sie einzig in die Gewölbe rechts und links unter der Orgelempore im Zugang zum Rabbiner- und Kantorzimmer zugeordnet werden.[552] Dargestellt sind einige Stammessymbole der 12 Stämme Israels, wobei allerdings ein gestalterischer Unterschied zu den Bronzemedaillons des Portals besteht.[553] (Abb. 7 u, 7 v, 7 w)

Die anderen Embleme sind allgemeine Zeichen aus der jüdischen Symboltradition: Zwei sich windende Schlangen

---

549 Flachrelief, griech. Marmor, 0,615 x 0,61 m, 3.-4. Jh., Staatliche Museen Berlin.

550 SCHRADER/WIEGAND 1904, S. 475, Abb. 582,
Abb. in: WULFF 1909, Kat.-Nr. 36.
Es ist allerdings höchst unwahrscheinlich, daß der Architekt das Emblem aus dem Ausgrabungsbericht von SCHRADER/WIEGAND 1904, übernahm. Das Flachrelief, das im Bodenpflaster der Kirche von Priene gefunden wurde, ist eine kleinformatige Abbildung innerhalb des 500-seitigen, detaillierten Ausgrabungsberichtes.

551 WULFF 1909 ebd.

552 Über die komplette Anzahl und die Anordnung dieser Embleme kann aufgrund des mangelhaften Fotomaterials keine Aussage gemacht werden. Die Quellen geben überhaupt keine Hinweise zu diesen Schmuckmedaillons.

553 Dargestellt sind der Wolf, Stier und Einhorn und der Lastenträger, in KLAPHECK 1914.

werden antithetisch zu der siegreichen Keter-Thora gesetzt; (Abb. 7 x) ein singender Vogel auf einer Weintraube nimmt, in gleicher Form gestaltet, das Motiv vom Relief in der Portallaibung wieder auf; (Abb. 7 y) im letzten wiederum ist eine Menorah abgebildet, hier mit zwei Schofarhörnern, einem Ölkrug und einem Blatt.[554] (Abb. 7 z)

Figürliche Motive aus dem jüdischen Symbolschatz treten außer in den Fenstern und Mosaikmedaillons im Innenraum auch an den liturgischen Leuchtern auf: an zwei siebenarmigen Leuchtern welche den Thorabereich flankieren, und an dem Chanukkaleuchter, der seinen Standort entsprechend der goldenen Menorah im Tempel zu Jerusalem rechts neben dem Thoraschrein hat.

Die Gestaltung des Chanukkaleuchters greift auf die übliche Grundform des bankartigen Wandleuchters zurück, wie sie seit römischer und byzantinischer Zeit besteht, allerdings handelt es sich hier um einen Standleuchter. Auf der Mitte der Rückwand ist eine Menorah abgebildet, die von zwei sich gegenüberstehenden Löwen und von zwei Kronen flankiert wird. Diese Zeichen weisen auf den traditionellen Symbol- und Darstellungskreis der Menorah und des Chanukkaleuchters hin.

Die beiden siebenarmigen Leuchter vermeiden die ausdrückliche, typische Menorahform, ihre Gestaltung ist an die des Innenraumes angeglichen. Der Vertikalismus ihrer Arme harmoniert mit dem der dahinterstehenden Schreinarchitektur. Vier Medaillons zwischen den Leuchterarmen tragen eine Psalm-Inschrift: „Ja, du bist meine Leuchte,

554 Dieser Leuchtertypus und die Anordnung der begleitenden Kultsymbole lassen darauf schließen, daß es sich möglicherweise um einen Ausschnitt aus dem oben beschriebenen Goldglasboden, dem Vorbild für das Kuppelmosaik handelt. (Abb. 49) Körner separiert die linke Menorah aus der unteren Bildhälfte und bildet die umgebenden Kultsymbole nun mit ab.

Jahwe, mein Gott, du erhellst mein Dunkel."[555] Die Lichter sind von Figuren, Löwen bzw. Adlern, flankiert. Die Leuchterarme werden von einer Fülle alter jüdischer Symbole geziert: Medaillons, deren Motive wiederum auf Liliens Gestaltung zurückgehen, Widderköpfe, die in horizontaler Reihung angeordnet sind, vegetabile Elemente mit Knospenschuppen etc.; anhand der erhaltenen Fotografie lassen sich leider nicht alle Motive eindeutig identifizieren. Auch hier bestimmt der Rückgriff auf das alte jüdische Symbolgut die Gestaltung.

3.5.4 Programmatik der Symbol-Gestaltung

Die Analyse der figürlichen Motive in den Fenstern und den Mosaikmedaillons des Raumes macht deutlich, daß es sich nicht nur um dekorative Embleme handelt, sondern um ein vollständiges Ausstattungsprogramm, das weit über eine 'banale Symbolik' hinausgeht.[556]

Die Embleme an den verschiedenen Orten des Raumes bilden thematisch in sich geschlossene Einheiten. Eine große Anzahl der Darstellungen geht auf antike Vorbilder aus der jüdischen Religionssymbolik zurück, zum Teil sind die Vorbilder nachweisbar.

Keinesfalls ist eine Orientierung an den damals jüngst entdeckten Malereien der polnischen Holzsynagogen vorhanden, weder in der Farbwahl, noch in der Technik und Darstellungsart oder in der Motivwahl.

Bezeichnenderweise werden auch die typischen Symbolbilder aus dem aschkenasischen Raum nicht zum Vorbild genommen, sondern ausschließlich Motive aus dem antiken, orientalischen Darstellungskreis.

Der Rückgriff und die Beschränkung auf die antike und altorientalische Symbolsprache bedeutet einen Verweis auf

---

555 Psalm 18, Vers 29. Für den Hinweis danke ich Frau Edna Brocke.

556 KRINSKY 1985, S. 287.

die Blütezeit der frühen Synagogen und auf die orientalische Herkunft der Juden.

Da insgesamt gesehen nur ein kleiner Anteil der Motive auf den Tempel zu Jerusalem hinweist, ist Künzls These zu widerlegen, die Gesamtanlage der Dekoration gehe auf den Tempel zurück.[557]

Die Übernahmen der Motive aus den Mitteilungsheften der 'Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler', aus den Ausstellungskatalogen jüdischer Sammlungen, aus jüdischen Zeitschriften, aus Stades Geschichtswerk und Liliens Illustrationen zeigen, daß die Vorbilder aus für die Öffentlichkeit interessanten und allgemein zugänglichen Publikationen stammten, welche zudem wissenschaftlich fundiert und anerkannt waren.

Die detailgetreuen Zitate zeigen weiterhin das Bemühen des Architekten um die Authentizität des Vorbildes und dessen Übertragung. Die Authentizität der Zeichen im Sinne einer Übertragung ihrer ursprünglichen Bedeutung ist nicht beabsichtigt. Der ursprüngliche Symbolwert wird durch die Übersetzung ins Graphische der Mosaikarbeit und in den Synagogenraum des 20. Jahrhunderts durch einen neuen Wert ersetzt. Die Sorge um historische Korrektheit ist insofern von außerordentlicher Bedeutung für den Sinn der symbolischen Ausstattung als sie eine Suche nach größtmöglicher Präsenz und damit Lebendigkeit der Zeichen bedeutet.

Die historische Authentizität und die Fülle der antiken Symbole bedeuten durch ihre Hinweise auf die Kontinuität jüdischer Existenz eine Wiederbelebung des historischen und religiösen jüdischen Identitätsbewußtseins.

Die Vielzahl der Medaillons und Glasmalereien bildet einen außergewöhnlichen, prächtigen Schmuck einer schönen, repräsentativen Synagoge, in deren mystischer Atmosphäre man sich gern versammelt. Darüber hinaus fordert

[557] KÜNZL 1976, S. 29.

sie den Besucher zur Auseinandersetzung heraus: sie gibt Fragen auf nach Ursprüngen, Traditionen, Kultus, Symbolik, Glaubenswahrheiten etc. Neben der affektiven Ansprache ist ein rationaler Appell unzweifelhaft beabsichtigt.

Dieser Intention entspricht die Aussage Samuels: „Am besten wird freilich das jüdische Bewußtsein durch W i s s e n vom Judentum gestärkt."[558]

Es war ein zentrales Anliegen der jüdischen Reformer, das Wissen über die eigene Kultur und Geschichte, über die Traditionen und Inhalte zu fördern. Der 'Grabungsboom' und die außerordentliche Anteilnahme der jüdischen Öffentlichkeit an den archäologischen Ergebnissen in Palästina, die Sammlung, Erforschung und Publikation jüdischer Kulturgüter in Gesellschaften und Vereinen geben Zeugnis dafür; desgleichen das Selbstverständnis dieser Vereine als Multiplikatoren sowie der sprunghafte Anstieg und große Zulauf bei jüdischen Geschichts- und Kulturvereinen.[559] Die theologischen Diskussionen, homiletischen Abhandlungen und religionswissenschaftlichen Problemerörterungen in den immer zahlreicher werdenden Gemeindeblättern und Wochenzeitschriften seit der Jahrhundertwende belegen ebenfalls eine intensive Bemühung um die Stärkung des Glaubens - mit dem Ziel, der zunehmenden Areligiosität und religiösen Indifferenz wirksam entgegenzutreten.

In diesem Zusammenhang ist auch die oben zitierte Auffassung Samuels zu sehen. Das Wissen vom Judentum zu stärken, nahm einen großen Teil der Gemeindearbeit des Rabbiners ein. Er bemühte sich intensiv um die jüdische Jugend, die Jüdische Volksschule und den Religionsunter-

---

558 SAMUEL 1913, S. 73.

559 Vgl. die Aufstellung in Kap. 3.5.1 'Bilderverbot und jüdische Kunst' und s. z.B. den Mitgliederzuwachs im 'Verband der Vereine für Jüdische Geschichte und Literatur in Deutschland', dem auch der Essener Gemeindeverein angehörte. S. Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur, Jg. 1900 und MONUMENTA JUDAICA 1963, Bd. I, S. 321 ff.

richt[560] durch die Einrichtung eines ergänzenden Hebräisch-Kurses[561], durch besondere Jugendgottesdienste und außerordentlich ausgestaltete Barmizwa-Feiern[562] und durch den „Blumenfeld-Verein" für Jugendliche zur „Religiösen Fortbildung und geselligen Unterhaltung"[563]. Seine Sorge galt dem dazugehörigen aktiven Hauptverein für die Erwachsenen, dem 'Verein für Jüdische Geschichte und Literatur'.[564] Er sorgte für ein breites Programm an religions- und kulturwissenschaftlichen Vorträgen[565] und förderte insbesondere den Aufbau einer stattlichen Bibliothek.[566]

Bedeutsam ist auch, daß er der Ansprache in Deutsch im Gottesdienst eine zentrale Stellung einräumte und der Schrifterklärung und Unterweisung großen Raum gab, um den Gottesdienst attraktiver und 'ansprechender' zu gestalten.[567]

Die Mosaikmedaillons und Glasmalereien sind als Teil des umfassenden Reformierungsansatzes des Rabbiners zu sehen. Ihnen kommt eine didaktische Funktion zu, indem sie auf das reiche jüdische Kulturgut aufmerksam machen, es in Ausschnitten darlegen und zur Reflexion anbieten.

---

560 SAMUEL 1913, S. 72.

561 Ders. S. 72

562 Ders. S. 70.

563 Ders. S. 77.

564 Ders. S. 77; vgl. auch 'Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur', Jg. 1906.

565 Dass. Jg. 1906, ein Vergleich des jährlichen Vortrag-Programmes mit dem anderer großer deutscher Städte bezeugt für die Essener Gemeinde eines der umfangreichsten Programme des ganzen Verbandes.

566 Dass. Jg. 1906, die Sammlung war gegenüber anderen großen Städten bzw. jüdischen Gemeinden außerordentlich umfangreich.

567 SAMUEL 1913, S. 69.

3.5.5 Symbol-Ausstattungen in anderen Synagogen

Der Vergleich zu den wenigen anderen zeitgenössischen Synagogen, die ebenfalls mit figürlichen Darstellungen ausgestattet waren, macht deutlich, daß der Essener Monumentalbau sich durch ein außergewöhnlich umfangreiches und niveauvolles Ausstattungsprogramm auszeichnet. Die der Essener Synagoge vorausgehenden Neubauprojekte waren wesentlich spärlicher in ihren figürlichen Darstellungen im Innern.[568]

Der ehrgeizige Neubau Berlin-Fasanenstraße (1912) weist, neben der reichen plastischen Ausgestaltung am Portal, im Innenraum nur vereinzelte Mosaikmedaillons mit Motiven der jüdischen Symbolik auf: den Davidstern, die Menorah, die Krone etc.[569]

In der Posener Synagoge (1907) waren die Pendentifs unter der weiten Kuppel mit großen Kerub-Figuren bemalt, wohl als Analogie zum Allerheiligsten im Tempel.[570]

Der runde Innenraum der Synagoge in Görlitz (1911) wurde unterhalb des Kuppeltambours von einem breiten Fries mit figürlichen Darstellungen gesäumt.[571]
Die starke Farbigkeit, die geschwungenen, floralen Grundformen, in die Medaillons eingepaßt waren und die volkstümliche Darstellungsweise ließen eine Anlehnung an die Malereien der polnischen Holzsynagogen erkennen.

Als Fensterschmuck waren figürliche Glasmalereien nicht selten. Durch beachtenswerte Glasmalereien, die in ihrer Darstellungsintensität weit über das übliche hinausgegangen zu sein scheinen, zeichnete sich die Synagoge in Bad Wil-

568 Leider ist Abbildungsmaterial im allgemeinen nur unzureichend überliefert.

569 Vgl. SIEDLER 1912.

570 DBz 43.1909, S. 609 ff.

571 ISRAELITISCHES FAMILIENBLATT, Hamburg, Nr. 43, v. 26.10.1911, S. 9.

dungen (1914) aus.[572] Die sechs Fenster gaben die sechs Schöpfungstage wieder und im oberen Teil die zwölf Stämme Israels in symbolischen Darstellungen.[573]

Wegen ihrer Fenster war auch die Synagoge in Wilhelmshaven (1915) von Bedeutung.[574]

In der Darstellungsfülle und -intensität kommt zu jener Zeit nur die Augsburger Synagoge von 1917 der Essener gleich. Man machte wesentliche Anleihen bei dem Essener Ansatz und intensivierte diesen zu einer gesteigerten Verinnerlichung.[575]

Die Stämme-Symbole fanden in Augsburg in der Brüstung der Empore Platz, im östlichen Bogenfeld illustrierten Medaillons die fünf hohen jüdischen Feste. Die Pendentifs der Kuppel, welche sich schon aus der byzantinischen Kirchenbautradition als Schmuckträger für Medaillons empfahlen, waren wie in Essen mit Inschrift-Medaillons versehen; weihevolle Worte zierten auch den Ring der Kuppel. Die Säulenkapitelle und Konsolen waren hier ebenfalls mit Rosetten und plastischem Schmuck versehen. Die Fenster unter der Empore bildeten Abschnitte des menschlichen Lebens ab.

Während stilistisch keine Anlehnung vorliegt - die Innenraumgestaltung und die Medaillons sind eher nach barock-klassizistischem Muster gestaltet - , sind inhaltliche Parallelen zwischen der Augsburger Gestaltung und Essen nicht

572 HAMMER-SCHENK 1981, S. 488.

573 ISRAELITISCHES FAMILIENBLATT, Nr. 40, v. 2.10.1914.

574 Dargestellt waren die Gesetzestafeln, das Davidschild und ein Becher an der Ostseite, im Westen Moses mit den Gesetzestafeln, eine Krone und der Sabbatleuchter; die beiden anderen Seiten zeigten wiederum symbolische Darstellungen der zwölf Stämme Israels.
ISRAELITISCHES FAMILIENBLATT, Nr. 37, v. 16.9.1915 nach HAMMER-SCHENK 1981, S. 488.

575 In der Festschrift zur Weihe der Synagoge, GRÜNFELD 1917, nennt der Rabbiner diverse Besichtigungsfahrten des planenden Vorstandes „um für die innere Ausstattung unseres Gotteshauses Anregungen zu erhalten" (S. 68). Allerdings erwähnt er das m. E. mit Sicherheit zum Vorbild genommene Essener Bethaus nicht. Angaben s. GRÜNFELD 1917, S. 68.

zu übersehen. Das gilt auch für die intendierte Gesamtwirkung der Anlage: die Intimität des Vorhofes wurde in Augsburg noch wesentlich gesteigert[576], ebenso der Kontrast der Nebenräume gegenüber dem Hauptraum und dessen betont mystisch ausgerichtete Stimmung.

Entscheidend im Vergleich der beiden Synagogen ist, daß in Augsburg 1917, nach dem Weltkrieg, die zukunftsweisenden und dem jüdischen Selbstverständnis jener Zeit entsprechenden Elemente der Gestaltung von Essen übernommen und weiterentwickelt wurden. In Augsburg fand der Essener Ansatz einer an die jüdische Tradition appellierenden und dem modernen Juden entsprechenden Synagoge eine Weiterentwicklung: in dem Sinne, daß auf die an christlichen Leitbildern orientierten Monumentalformen, wie sie in Essen besonders ausgeprägt waren, verzichtet wurde zugunsten einer mehr nach innen gekehrten Architektur und Ausstattung.[577]

Weiterhin fanden bildliche Darstellungen erst wieder Ende der 20er Jahre Eingang in die Innenausstattung der Synagogen, in Plauen (1930) und in Bruchsal (1927/28),[578] jedoch auf ganz anderer Gestaltungsgrundlage: die Synagogen waren vollständig mit einem Programm aus Symbolen, Bildern, figürlichen Ornamenten und Schriften ausgemalt - Plauen stilentsprechend zu seiner funktionalen Bauhausarchitektur, Bruchsal folkloristisch in direktem Bezug zu den fränkischen Holzsynagogen.

3.6 KÖRNERS GESAMTKUNSTWERK

Körner gestaltete die Essener Synagoge als Gesamtkunstwerk; diese Konzeption ist ein Charakteristikum seiner

---

576 Ders. S. 77.

577 Das gilt insbes. für die klassizistischen Formen des Außenbaus. S. auch HAMMER-SCHENK 1988, S. 272.

578 HAMMER-SCHENK 1981, S. 486.

Zeit. Die Durchdringung aller Bereiche des Lebens mit Kunst war ein zentrales Anliegen der Kunst jener Zeit.

In allen Zentren der modernen Stilbewegung um die Jahrhundertwende war das Gesamtkunstwerk das Ideal künstlerischen Gestaltens:
- beim Beginn der Bewegung in England,
- in Victor Hortas Hotel Tassel (1892),
- in Van des Veldes Stilbemühungen, seinem Haus in Uccle (1895) und seiner Arbeit in der Künstlerkolonie an Osthaus' 'Hohenhof',
- bei der Arbeit Mackintoshs und der Glasgower Gruppe, die ihren Höhepunkt in der Errichtung von Mackintoshs Wohnung (1900) und der Kunstschule Glasgow (1896–1909) hatte,
- in den durch die Glasgower Schule beeinflußten Ideen Josef Hoffmanns und den 'Wiener Werkstätten', die 1905–11 im 'Palais Stoclet' dem Ideal des Gesamtkunstwerkes ein Denkmal setzten,
- im Entwurf der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe und dem Werk Olbrichs um 1901.

Körners Konzeption des Gesamtkunstwerkes war für die Entstehungszeit seiner Synagoge 1910–13 also nichts Außergewöhnliches, da die genannten avantgardistischen Ideen des Jahrhundertbeginns längst Raum gegriffen hatten. Jedoch muß die Durchgestaltung eines Sakralbaus bis ins Detail als sehr bedeutsam beurteilt werden.

Es ist bemerkenswert, daß in den Bauplänen von 1910 die Ausstattung des Hauptraumes die letztliche Geschlossenheit der Ausführung noch nicht aufwies.[579] Körners Aufrißzeichnungen zeigen eine gleichmäßige, flächige Täfelung der Ostseite. Die flächig wirkende Anlage mit ornamentalen Friesen und Applikationen verrät historistische Restbestände und Wiener Einflüsse. Die spannungslose Gesamtgestaltung ohne Rhythmen und eine mangelnde formale

[579] StAE Nr. 35341, Baupläne Blatt Nº 12 u. 13.

Verknüpfung mit dem Raum läßt erkennen, daß Körner erst später innerhalb des Gestaltungsprozesses zu der geschlossenen und individuellen Lösung von 1913 gelangte.

Körner gestaltete das ganze Bauwerk nach dem Prinzip der Einheitlichkeit von Stil, Form und Material.

Für die Materialwahl bedeutet dies die Reduzierung des sichtbaren Baumaterials auf den Muschelkalkstein, der für den Außenbau, den Innenraum und den Aron Hakodesch nur variiert wird.[580]

Das sich wiederholende Vertikalmotiv der Pfeilerprofilierung nimmt eine ähnlich integrative Funktion wahr. Es rhythmisiert den Innenraum und schließt ihn zusammen, es stellt den Bezug zum Portal und zu den anderen Räumen her, da es auch in der Wochentagssynagoge und in den Treppenhäusern variiert auftaucht.[581] Die Gestaltung des Gestühls nimmt dieses Vertikalmotiv ebenfalls auf.

Desgleichen wiederholt sich als Horizontalmotiv die angeschnittene Stufenform im Aufstieg zum Portal und im Aufgang zur Estrade vor dem Allerheiligsten sowie in den seitlichen Durchgängen zum Kantor- und Rabbinerzimmer. Es stellt zudem, wie auch die Flachreliefarbeiten an den Emporenstützen, eine Verbindung zwischen Innen- und Außenbau her.

Die Gestaltung der Beleuchtungskörper wiederholt nicht nur die Kreisform, wie Klapheck festhält, sondern variiert die Kreisform in der unterschiedlichen Gestaltung der verschiedenen Lampenarten.[582] Die Deckenlampen, Hängeleuchten und der große Leuchterring zeigen je eine ähnliche gestalterische Durchbildung, die Einheitlichkeit suggeriert und Monotonie vermeidet. Die schmiedeeisernen Ge-

---

580 Materialangaben s. in DIE KIRCHE 12.1915, H. 7, S. 115.

581 Abb. s. KLAPHECK 1914, S. 70.

582 KLAPHECK 1914, S. 16.

hänge, Verbindungen und Einfassungen der Leuchten sind in kräftigen, elegant stilisierten Formen gestaltet, unter Verzicht auf überfrachtendes Zierwerk.[583] Nicht nur die Art der Gestaltung, sondern auch die Ausführung der Lampen durch Theodor Wende von der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe weist auf die Verbindung zu Darmstadt hin. Die Wandleuchter im Westen unter der Empore und in der Wochentagssynagoge greifen das Motiv des Menorah-Rundfensters wieder auf:[584] die Form der geschuppt und versetzt übereinander angelegten Halbkreise entspricht der des Lichterscheins im Fenster. Auf die siebenarmigen Leuchter und ihre Angleichung an die Gestaltung des Hauptraumes wurde bereits hingewiesen.

Mit dem gleichen Aufwand sind auch die Türen gestaltet: Die Haupteingangstüren der Vorhalle sind in ihrem Glaseinsatz durch ein geradlinig-vertikales Stabwerk verziert, das sich oben zu einer streng stilisierten, geöffneten Blüte formiert. Dieses Motiv und der Glaseinsatz in Form eines eingezogenen Bogens suggerieren einen orientalischen Klang. Parallelen zu den Türen der Westend-Synagoge in Frankfurt, sowohl in der Gestaltung als auch in der orientalisierenden Tendenz, sind deutlich. Das dunkle Holz und die schlichte, dem Gestühl, den Pfeilern etc. angeglichene rhythmische Vertikalgliederung geben eine ruhige Wirkung, die dem feierlichen Hauptraum angepaßt ist.

Die Analyse der Details läßt Körners konsequente Durchgestaltung seines Bauobjektes sehr deutlich werden. Die Orientierung aller Einzelformen an der Konzeption des Gesamtbauwerkes in dieser Konsequenz und Harmonie weist die Synagoge in Essen als ein sehr bedeutsames Objekt der Baukunst der Jahrhundertwende aus.

583 Abb. s. KLAPHECK 1914, S. 82.
584 Abb. s. KLAPHECK 1914, S. 65 u. 81.

III. Schlußbetrachtung

In Betrachtung der vielfältigen Bezüge der Essener Synagoge zur zeitgenössischen Architektur sowie zu den zeitgleichen Synagogenbauten und in der Analyse des umfangreichen Ausstattungsprogrammes sollte versucht werden, das komplexe Wesen und die Besonderheiten dieses auffälligen und bedeutsamen Synagogenbauwerks darzulegen.

Als Ergebnis kann hier festgehalten werden, daß es sich um ein Bauwerk von beachtenswerter Qualität handelt.

Sowohl die individuelle, spannungsvolle Gruppierung der Volumen im Außenbau und die besondere Plastizität als auch die einzigartige Raumkomposition im Innern dokumentiert dies. Des weiteren verdienen die konsequente Durchgestaltung des Gebäudes als Gesamtkunstwerk und seine vorzügliche städtebauliche Einpassung in die vorgegebene Bebauungssituation Beachtung.

Der Ausschluß historisierender Formen, die klare Gliederung der Innenräume und der Außenarchitektur und die 'Zurückhaltung im Dekor' sind Gestaltungselemente, die das Bauwerk als ein der 'Moderne' zugehöriges kennzeichnen. Andererseits kennzeichnen die Freude am Schmuck und am Ornament sowie die Neigung zum Monumentalen und zum Pathos die Stellung des Bauwerks zwischen Historismus und Moderne. Körners klare und schlichte Formensprache, seine ausgewogene Gliederung und vertikale Rhythmisierung lassen seine Nähe zum Jugendstil 'Darmstädter Art' erkennen, dem er sich zur Überarbeitung seines Erstentwurfes zuwandte.

Die Analyse der Wettbewerbsentwürfe, der Pläne, der Zeichnungen und Tonmodelle lassen deutlich werden, daß es sich um einen langwierigen Gestaltungsprozeß handelte. Körner sah zunächst ganz andere Lösungen vor, so daß erst die Ausführung letztlich die dargelegte Geschlossenheit aufwies. Motivvergleiche mit zeitgenössischen Bauten und Synagogen legen die Auseinandersetzung des Architekten

mit modernen Architekturströmungen und den anderen, zeitgleichen Synagogenbauprojekten offen. So ist eine Orientierung Körners an den beiden großen Frankfurter Synagogen (Friedberg 1907, Westend 1910) und der Berliner (Fasanenstrasse 1912) sowie an der aktuellen Monumentalbaukunst, insbesondere an derjenigen von H. Billing und W. Kreis sowie H.H. Richardson, dabei deutlich zu erkennen.

Festzuhalten bleibt weiter, daß die gesellschaftliche Situation der jüdischen Gemeinde in Essen im Vergleich zu anderen Städten eine außergewöhnlich günstige Voraussetzung für den Synagogenneubau bot. Das aufwendige Bauwerk spiegelt das Bild einer wohlsituierten und, soweit man das beurteilen kann, integrierten jüdischen Gemeinde in der wirtschaftlichen Aufschwungsphase der Stadt Essen wider.

Wie aus der Überarbeitung des Erstentwurfes zum monumentaleren Ausführungsentwurf ersichtlich ist und wie exemplarisch an der Kuppelkonstruktion deutlich gemacht werden konnte, handelt es sich um ein sehr ehrgeiziges und selbstbewußtes Projekt. Selbstbewußtsein dokumentieren nicht nur die monumentalen Außenformen und die exponierte Lage, sondern auch die orientalisierenden Anklänge in der Gestaltung des Bauwerks, die sich als Zeichen gegen eine Angleichung an den Kirchenbau verstehen und der Forderung der Gemeinde bzw. des Rabbiners nach einem „typisch jüdischen" Versammlungshaus entsprechen. Auch die Anlage eines Vorhofes, die Kuppel, die Bauplastik und die Gruppenbaukonzeption dokumentieren nach außen hin eine eigenwillige Abkehr von kirchlichen Gestaltungsmustern. Die Besonderheit der Essener Synagoge, die im nachemanzipatorischen Synagogenbau erstmalig in einem derartigen Umfang angelegte Ausstattung mit figürlichen Motiven symbolischen Inhalts, trägt diesem Gedanken ebenfalls Rechnung.

Dies erforderte eine besondere Auseinandersetzung.
Einen nicht unerheblichen Teil der Arbeit stellte der Nachweis der Geschlossenheit der Symbol-Ausstattung sowie der Herkunft der Zeichen und Embleme dar. Es konnte dargelegt werden, daß der größte Teil der Motive des Innenraumes sein Vorbild in antiken und altorientalischen jüdischen Zeichen hat.

Die Herkunft der Motive aus der antiken Zeit des Judentums und der frühen Blütezeit der Synagogen bedeutet einen Rückgriff auf „typisch Jüdisches", auf jüdisches Traditionsgut, das durch seine Authentizität die Kontinuität des Judentums belegt. Die dargelegte Dichte und Geschlossenheit der Symbol-Ausstattung in Mosaikmedaillons, Fenstern und Bauplastik, die Analogien zum Jerusalemer Tempel und die Gruppenbaukonzeption verweisen auf den umfassenden Reformierungsansatz, den der Essener Rabbiner in seiner Gemeindearbeit zu realisieren suchte. Der Essener Synagogenbau ist als ein zentraler Punkt innerhalb des Reform- und Seelsorgeprogramms des Rabbiners im Sinne einer Wiederbelebung des jüdischen Traditionsgutes und Identitätsbewußtseins gegen die zunehmende religiöse Indifferenz zu bewerten.

Dagegen lassen jedoch eine Reihe von Elementen, die eigentlich der Kirchenbautradition angehören, deutlich werden, wie tief das assimilatorische Gedankengut als Folge der angleichenden Synagogenbautradition des 19. Jahrhunderts schon in das Baukonzept der Synagoge eingegangen ist. Die Repräsentativität des Baukörpers, die aufwendige Ausstattung des Versammlungsraumes und seine mystisch-'sakrale' Atmosphäre, die effektvolle Raumsteigerung und Raumwirkung zum Beispiel entsprechen den christlichen Vorstellungen von einem Gotteshaus - jedoch ohne daß eine Angleichung an den Kirchenbau beabsichtigt oder bewußt war.

Das ganze Bauwerk ist ein Zeugnis für einen untergründigen und unbewußten Zwiespalt zwischen der Suche nach

Wiederbelebung der jüdischen Traditionen einerseits und der latenten Prägung durch den Assimilationsdruck der christlichen Mehrheitsgesellschaft andererseits.

IV. Anhang

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AR	Architektonische Rundschau
BA	Berliner Architekturwelt
Bm	Der Baumeister
Bt	Der Bautechniker
DBh	Deutsche Bauhütte
DBz	Deutsche Bauzeitung
Bw	Die Bauwelt
DK	Deutsche Konkurrenzen
DKD	Deutsche Kunst und Dekoration
EVZ	Essener Volkszeitung
GAE	Generalanzeiger für Essen und Umgebung
HStAD	Hauptstaatsarchiv Düsseldorf
RWA	Rheinisch-Westfälischer Anzeiger
MBf	Moderne Bauformen
StAE	Stadtarchiv Essen
ZdB	Zentralblatt der Bauverwaltung

QUELLENVERZEICHNIS

CHRONIK ESSEN
- Chronik der Stadt Essen, Hg.: Stadtverwaltung Essen

STATISTISCHES JAHRBUCH ESSEN
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Essen, Hg.: Statistisches Amt Essen

EDMUND KÖRNER
- 'Die Alte Synagoge in Essen', Dokumentationsband 1913, in der Universitätsbibliothek Essen

SATDTARCHIV ESSEN
- Akten Nr. 35339-35343 u. 10798, = Bauakten und -pläne

HAUPTSTAATSARCHIV DÜSSELDORF
- Akte Nr. 212.09.1 22335, Bd. 7

ARCHIV DER BERLINISCHEN GALERIE, BERLIN
- Puhl & Wagner Archiv, Akte „E. Körner, Essen"

ARCHIV DER PREUSSISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
- Akte Nr. 726

LITERATURVERZEICHNIS

ADLER 1987

- H.G. Adler: Die Juden in Deutschland, München 1987[2]

ADLER-RUDEL 1959

- Schalom Adler-Rudel: Ostjuden in Deutschland 1880-1914, Tübingen 1959

ALTE SYNAGOGE 1988

- Alte Synagoge Essen (Hg.): Gestern Synagoge - „Alte Synagoge" heute, Essen 1988

ARCHITEKTURFÜHRER ESSEN 1983

- Bund deutscher Architekten (Hg.): Architektur im Ruhrgebiet, Architekturführer Essen, Essen 1983

BAJOHR 1988

- Frank Bajohr: Zwischen Krupp und Kommune, Essen 1988

BANDMANN 1962

- Günter Bandmann: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Der Mensch und die Künste. Festschrift für H. Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962

BARNS 1971

- Jörn Barns: Johannes Otzen 1839-1911, München 1971

BEHRENS 1908/09

- Peter Behrens: Was ist monumentale Kunst? in: Kunstgewerbeblatt, neue Folge, Jg. 20/3, 1908/09

BENDT / BOTHE 1983
- Veronika Bendt u. Rolf Bothe (Hg.): Synagogen in Berlin, Berlin 1983

BENEVOLO 1984
- Leonardo Benevolo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jhs., Bd. I, München 1984[3]

BEYER / LIETZMANN 1930
- Hermann Wolfgang Beyer u. Hans Lietzmann: Die Jüdische Katakombe in der Villa Torlonia in Rom. Jüdische Denkmäler I. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte IV, Leipzig 1930

BIERMANN 1914
- Georg Biermann: Die neue Synagoge in Essen, von Prof. Edmund Körner in: Die Rheinlande 24.1914, S. 51–58

BILLING 1904
- Hermann Billing (Hg.): Architekturskizzen, Stuttgart 1904

BLOCH 1963
- Peter Bloch: Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst, in: MONUMENTA JUCAICA 1963, S. 737–781

BREFFNY 1978
- Brian de Breffny: The Synagogue, London 1978

BREIER / EISLER / GRUNWALD 1934
-Alois Breier, Max Eisler, Max Grunwald: Holzsynagogen in Polen, Tel-Aviv 1934

BRIEGER 1922
- Lothar Brieger: Ephraim Moses Lilien. Eine künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende, Berlin, Wien 1922

BUBER 1900
- Martin Buber: Das Buch Juda, in: Die Welt 4. Jg. Nr. 50, 1900

BUBER 1902
- ders.: Jüdische Kunst, in: Die Welt 3, 1902

BUSINK 1970
- Th. A. Busink: Der Tempel von Jerusalem von Salomon bis Herodes, Bd. I., Leiden 1970

COHN 1913
- Emil Bernhard Cohn: Die neue Synagoge in Essen, in: Allg. Ztg. d. Judentums, 77. 1913

COHN-WIENER 1929
- Ernst Cohn-Wiener: Die jüdische Kunst, Berlin 1929

DARMSTADT KATALOG 1977
- Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, Ausstellungskatalog, 5 Bde., Darmstadt 1977

DICKHOFF 1981
- Erwin Dickhoff: Essener Köpfe, Essen 1981

DOCTOR-BRUCHSAL 1905
- M. Doctor-Bruchsal: E. M. Lilien, Sein Werk, in: Allg. Ztg. d. Judentums, H. 6, 1905

EATON 1972
- Leonard K. Eaton: American Architecture come of Age, Massachusetts 1972

ECKSTEIN 1910
- Adolf Eckstein: Die israelitische Kultusgemeinde Bamberg von 1803 bis 1853, Festschrift zur Einweihung der neuen Synagoge in Bamberg, Bamberg 1910

EHRLICH 1959
- Ernst-Ludwig Ehrlich: Die Kultsymbolik im Alten Testament und nachbiblischen Judentum, Stuttgart 1959 (Bd. III der Reihe Symbolik der Religionen, Hg.: Ferdinand Hermann)

ELBOGEN 1931
- Elbogen: Der jüdische Gottesdienst, Frankfurt/M. 1931[3]

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA
- Jerusalem 1971

ENGELI 1987
- Christian Engeli (Hg.): Informationen zur modernen Stadtgeschichte, H. I/1987, Juden und Stadt, Berlin 1987

ESCHELBACHER 1929
- Max Eschelbacher: Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens der Synagoge, Die Synagogengemeinde Düsseldorf 1904–29, Düsseldorf 1929

ESCHMANN 1982
- Karl Eschmann: Es war nicht alles Jugendstil, Kassel 1982

ESCHWEGE 1980
- Helmut Eschwege: Die Synagoge in der deutschen Geschichte, Dresden 1980

ESSENS ENTWICKLUNG 1912
- Essens Entwicklung 1812–1912, Verkehrsverein für den Stadt- und Landkreis Essen e.V. (Hg.), aus Anlaß der 100-jährigen Jubelfeier der Firma Krupp, Essen 1912

EVERS 1967
- H.G. Evers: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967

FEUCHTWANGER 1903
- Felix Feuchtwanger: Die bildenden Künste im jüdischen Kultus, in: Ost und West III, 5.1903

FESTSCHRIFT
BAUGEWERKSCHULE 1911
- Festschrift zur Einweihung der Königlichen Baugewerkschule Essen Ruhr 16. Nov. 1911, Essen 1911

FESTSCHRIFT MAINZ 1912
- Festschrift zur Einweihung der neuen Synagoge in Mainz, Mainz 1912

FINKELSTEIN 1988
- Haim Finkelstein: Einleitung zu: E. M. Lilien in the Middle East. Etchings (1908–1925), Ben-Gurion-University of the Negev Avraham Baron Art Galery 1988

FLEISCHER 1884
- Max Fleischer: Über Tempelbau, in: Die Neuzeit, 14 u. 16, Wien 1884

FRAMPTON 1983
- Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne, Stuttgart 1983

FRAUBERGER 1901
- Heinrich Frauberger: Über Bau und Ausschmückung alter Synagogen. Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Heft II, Fankfurt/M. 1901

FRAUBERGER 1903
- ders.: Über Kultusgegenstände in Synagoge und Haus, Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Heft III/IV, Fankfurt/M. 1903
- ders. (Hg.): Notizblätter der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, I-X, Frankfurt 1903-1910

FRAUBERGER 1908
- ders.: Ausstellung von jüdischen Bauten und Kultusgegenständen für Synagoge und Haus in Abbildungen und Originalen, veranstaltet von der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler zu Frankfurt/M. Katalog, Düsseldorf 1908

FRITSCH 1893
- K.E.O. Fritsch: Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Hg.v. der Vereinigung Berliner Architekten, Berlin 1893

GEMMEKE 1988
- Claudia Gemmeke: Der Vorhof der 'Alten Synagoge' in Essen, in: Freiheit und Verbindlichkeit, Matthias Kohn zum 60. Geburtstag, Heinz Knobeloch (Hg.), Essen 1988

GILMAN 1979
- Sander Gilman: The Rediscovery of the Eastern Jews: German Jews in the East 1890–1918 in: Jews and Germans from 1860–1939, Heidelberg 1979

GOLD 1902
- Alfred Gold: Ephraim Moses Lilien, Berlin 1902

GOLDSCHMIED 1896
- Leopold Goldschmied: Bilderschmuck in der Synagoge, in: Allgemeine Zeitung des Judentums 60,1896

GOODENOUGH
- Erwin Ramsdell Goodenough: Jewish Symbols in the Greco-Roman period, vol. 1–12, New York 1953–65

GRAUPE 1969
- Heinz Mosche Graupe: Die Entstehung des modernen Judentums, Hamburg 1969

GREIVE 1983
- Hermann Greive: Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland, Darmstadt 1983

GROTTE 1915
- Alfred Grotte: Deutsche, böhmische und polnische Synagogentypen vom XI. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1915 (Mitteilungen der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Heft VII/VIII)

GRÜNFELD 1905
- Richard Grünfeld: Zur Geschichte der Juden in Bingen, Festschrift zur Einweihung der neuen Synagoge in Bingen, Bingen 1905

GRÜNFELD 1917
- ders.: Ein Gang durch die Geschichte der Juden in Augsburg, Festschrift zur Einweihung der neuen Synagoge, Augsburg 1917

GRUNWALD 1902
- Max Grunwald: Bilder und Zeichen auf jüdischen Denkmälern, in: Mitteilungen für jüdische Volkskunde, H. 10, 1902, S. 121–144.

GRUNWALD 1907
- ders.: Wie baut man Synagogen? in: Allg. Ztg. d. Judentums LXV, 1907

GURLITT 1906
- Cornelius Gurlitt: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen,
in Handbuch der Architektur, Teil IV, 8. Halbbd., Heft 1, Stuttgart 1906

GUTMANN 1975
- Joseph Gutmann (Hg.): The Synagogue, studies in origin, anthology and architecture, New York 1975

HALLO 1929
- Rudolf Hallo: Jüdische Kultaltertümer, in: Notizblätter der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler, Nr. 23, Frankfurt 1929

HAMMER-SCHENK 1981
- Harold Hammer-Schenk: Synagogen in Deutschland, Hamburg 1981

HAMMER-SCHENK 1983
- ders.: Liberale Synagoge in der Fasanenstraße 79-80, Charlottenburg, in: BENDT/ BOTHE 1983, Bd. I.

HAMMER-SCHENK 1988
- ders.: Die Architektur der Synagoge 1780-1933, in: SCHWARZ 1988

HENGEL 1975
- Martin Hengel: Proseuche und Synagoge, Jüdische Gemeinde, Gotteshaus und Gottesdienst in der Diaspora und Palästina, in: GUTMANN 1975

HEINZ-MOHR 1974
- Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole, Köln 1974

HERMAND 1971
- Jost Hermand (Hg.): Jugendstil, Wege der Forschung 110, Darmstadt 1971

HERMAND / HAMANN 1973
- Jost Hermand u. Richard Hamann: Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, München 1973

HILLER 1906
- Ernst Hiller: Betrachtungen über den modernen Synagogenbau, in: Ost und West VI, Berlin 1906

HITCHCOCK 1958
- Henry Russell Hitchcock: Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries, Harmonsworth 1958

HITCHCOCK 1966
- ders.: The Architecture of H.H. Richardson and his times, Cambridge, London 1966[3]

HOFF 1927/28
- August Hoff: Sakralbauten von Edmund Körner in: Die christliche Kunst, 24, 1927/28

HOFMANN 1911
- August Hofmann: Der Standort des Almemor in der jüdischen Synagoge, in: Blätter für administrative Praxis LXI, 1911

HUDDE 1922/23
- Hans Hudde: Die Wirtschafts- und Bevölkerungsentwicklung der Stadt Essen in den Jahren 1800-1914, Dissertation 1922/23

JOSEPH 1901
- D. Joseph: Stiftshütte, Tempel und Synagogenbauten, in: Ost und West 1901, 1, S. 593-608, 733-752, 831-848.

JÜDISCHES LEXIKON
- Frankfurt 1971

JUNGHANS 1982
- Kurt Junghanns: Der Deutsche Werkbund - Sein erstes Jahrzehnt, Berlin Ost 1982

KANAEL 1961
- Baruch Kanael; Die Kunst der antiken Synagogen, München u. Frankfurt/M. 1961

KAUFMANN 1897
- David Kaufmann: Zur Geschichte der Kunst in den Synagogen, in: 1. Jahresbericht der Gesellschaft für Sammlung und Conservierung von Kunst- und historischen Denkmälern für die Jahre 1895/96, Wien 1897

KLAPHECK 1913
- Richard Klapheck: Moderne Villen und Landhäuser, Berlin 1913

KLAPHECK 32.1913
- ders.: Haus Herzberg an der Ruhr, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 32.1913, S. 408-428

KLAPHECK 1914
- ders.: Die Neue Synagoge in Essen a.d. Ruhr, erbaut von Professor Edmund Körner (= Sonderheft der Architektur des 20. Jhs.), Berlin 1914

KLAPHECK 13.1914
- ders.: Professor Edmund Körner, Essen-Darmstadt, in: Moderne Bauformen, 13.1914, S. 65-100

KLAPHECK 1928
- ders.: Neue Baukunst in den Rheinlanden, Sonderheft der Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Düsseldorf 1928

KLAPHECK 1928A
- ders.: Typen Essener Baugeschichte, in: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 21. Jg., H. 1, Düsseldorf 1928, S. 90-107

KLEIN / LOSEMANN / MAI 1984
- Thomas Klein, Volker Losemann, Gunther Mai (Hg.): Judentum und Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1984

KLINKENBERG 1963
- Hans-Martin Klinkenberg: Zwischen Liberalismus und Nationalismus, in: MONUMENTA JUDAICA 1963, S. 309–384

KÖRNER 1912
- Edmund Körner: Essens Stadtbild in künstlerischer Hinsicht, S. 402 ff., in: Deutschland, Sonderheft 'Essen und Krupp', Nr. 7, 1912

KÖRNER 1917
- ders.: Festschrift zum 25-jährigen Regierungsjubiläum des Großherzogs Ernst-Ludwig von Hessen und bei Rhein, Leipzig 1917

KOHL / WATZINGER 1916
- Heinrich Kohl u. Carl Watzinger: Die antiken Synagogen in Galilaea, Leipzig 1916

KORN 1988
- Salomon Korn: Synagoge 1988, in: SCHWARZ 1988

KRAUS 1922
- Samuel Krauss: Synagogale Altertümer, Berlin, Wien 1922

KRAUTHEIMER 1927
- Richard Krautheimer: Mittelalterliche Synagogen, Berlin 1927

KRINSKY 1985
- Carol Herselle Krinsky: Synagogues of Europe, New York, London 1985

KRINSKY 1988
- dies.: Europas Synagogen, Stuttgart 1988

KRUFT 1977
- Hanno Walter Kruft: Die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, in: Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Lucius Burckhardt (Hg.), Stuttgart 1977, S. 25–34.

KÜHTREIBER 1914
- Theodor Kühtreiber: Bericht über meine Reisen in Palästina 1912, in: Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins XXXVII, 1914

KÜNZL 1976
- Hannelore Künzl: Zur Dekoration der Essener Synagoge von 1911–1913. in: Das Münster am Hellweg, Essen 1976, 29. Jg., Heft 2

KÜNZL 1984
- dies.: Islamische Stilelemente im Synagogenbau des 19. und frühen 20. Jhs., Frankfurt 1984

KÜNZL 1988
- dies.: Der Synagogenbau in der Antike, in: SCHWARZ 1988

KÜNZL 1988A
- dies.: Der Synagogenbau im Mittelalter, in: SCHWARZ 1988

LAFRENZ 1978
- Deert Volquart Lafrenz: Die Architektur des Kieler Rathauses von Hermann Billing (1867–1946), Diss. Kiel 1978

LAMPUGNANI 1981
- Vittorio Magnano Lampugnani: Architektur und Städtebau des 20. Jhs., Stuttgart 1981

LANDSBERGER 1946
- Franz Landsberger: A History of Jewish Art, New York, Cincinnati 1946

LANGE 1907
- Julius Lange: Die Antipathie des altjüdischen Volkes gegen Bilder, in: Zeitschrift f. Religionspsychologie 1907/08, S. 174–182 u. 268–272

LEIXNER 1904
- Othmar von Leixner: Kirchenbau und Stimmungsarchitektur in: Architektonische Rundschau 1904, H. 5, S. 35–38

LIEBESCHÜTZ / PAUCKER 1977
- Hans Liebeschütz u. Arnold Paucker (Hg.): Das Judentum in der deutschen Umwelt 1800–1850, Tübingen 1977

LILIEN / MÜNCHHAUSEN 1900
- Ephraim Moses Lilien u. Börries von Münchhausen: Juda, Goslar 1900

LILIEN 1902
- ders. u. Morris Rosenfeld: Lieder des Ghetto, Berlin 1902

LILIEN / FEIWEL 1902
- E. M. Lilien u. Berthold Feiwel (Hg.): Jüdischer Almanach 5663, Berlin 1902

LILIEN 1903
- Ephraim Moses Lilien, Sein Werk, Berlin 1903

LILIEN KATALOG 1987
- E. M. Lilien, Zeichnungen. Ausstellungs-Katalog, Michael Hasenclever, München 1987

LOEW 1904
- Immanuel Loew: Glasmalereien in der neuen Synagoge in Szegedin, in: Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, H. 13, 1904, S. 34 ff.

LONDON KATALOG 1887
- Catalogue of the anglo-jewish Historical Exhibition, Royal Albert Hall, London 1887

LURKER 1973
- Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973

MAGALL 1984
- Miriam Magall: Kleine Geschichte der jüdischen Kunst, Köln 1984

MAIER / SCHÄFER 1981
- Johann Maier u. Peter Schäfer: Kleines Lexikon des Judentums, Stuttgart 1981

MAYER 1953
- Hans K. Mayer (Hg.): Wilhelm Kreis, Essen 1953

MEYER 1969/70
- Michael Meyer: Caesar Seligmann and the Development of Liberal Judaism in Germany, in: Hebrew Union College Annual vol. XL-XLI, 1969/70

MENNE-THOMÉ 1980
- Käthe Menne-Thomé: Franz Brantzky 1871-1945, Köln 1980

MITTIG / PLAGEMANN 1972
- Volker Plagemann u. Hans-Ernst Mittig (Hg.): Denkmäler im 19. Jh., München 1972

MONUMENTA JUDAICA 1963
- Monumenta Judaica, 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, 2 Bde., Köln 1963

MOSES 1931
- Elisabeth Moses: Jüdische Kult- und Kunstdenkmäler in den Rheinlanden, in: Aus der Geschichte der Juden im Rheinland, Jüdische Kunst und Kunstdenkmäler = Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, H. 1 1931, Neuauflage in: Wiesemann, Falk (Hg.), Düsseldorf 1983

MOSSE / PAUCKER 1976
- Werner E. Mosse u. Arnold Paucker (Hg.): Juden im Wilhelminischen Deutschland, Tübingen 1976

MÜHLINGHAUS 1988
- Gerhard W. Mühlinghaus: Der Synagogenbau des 17. und 18. Jhs., in: SCHWARZ 1988

OPPLER 1884
- Edwin Oppler: Synagogen und jüdische Begräbnisplätze, in: Baukunde des Architekten, Bd. 2,2, Berlin 1884

PEHNT 1973
- Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973

PETUCHOWSKJ 1968
- Jakob J. Petuchowskj: Prayerbookreform in Europe, 1968

PRESTEL 1902
- Jakob Prestel: Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums, Straßburg 1902

PRINZ 1984
- Arthur Prinz: Juden im deutschen Wirtschaftsleben, Hg.: Avraham Barkai, Tübingen 1984

RAHLWES 1908 / 1909 / 1912
- F. Rahlwes (Hg.): Die Bücher der Bibel, Illustrationen E. M. Lilien, Braunschweig 1908 (Bd. 1), 1909 (Bd. 5), 1912 (Bd. 6)

REGENER 1905
- Alfred Regener: E. M. Lilien. Ein Beitrag zur Geschichte der zeichnenden Künste, Goslar 1905

REIFENBERG 1950
- Adolf Reifenberg: Ancient Hebrew Arts, New York 1950.

REINHARZ 1974
- J. Reinharz: Deutschtum und Judentum in the Ideology of the Centralverein Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens 1893–1914, in: Jewish Social Studies, 36.1974, H. 1, S. 19–39

RHEIMS 1971
- Maurice Rheims: Kunst um 1900, Wien, München 1971

RICHARZ 1979
- Monika Richarz (Hg.): Jüdisches Leben in Deutschland, 2. Bd: Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich, Stuttgart 1979

RÖMHELD 1914
- Gustav Römheld: Die Künstlerkolonie 1899–1914, Katalog der Ausstellung der Künstlerkolonie, Darmstadt 1914

ROSENAU 1934
- Helen Rosenau: Die palästinensischen Synagogen und ihr Einfluß auf die Kunst des Abendlandes, in: Thelogische Blätter 1935, XIII, S. 289–296.

ROSENAU 1936
- dies.: Some aspects of the pictorial influence of the Jewish Temple, in: Palestine Exploration Fund Quarterly Statement, 1936, LXVIII

ROSENAU 1963
- dies.: German Synagogues in the Early Period of Emancipation, in: Year Book of the Leo-Baeck-Institute of Jews from Germany, Bd. 8, London 1963

ROSENAU 1979
- dies.: Visions of the Temple, London 1979

ROSENMANN 1907
- Moses Rosenmann: Der Ursprung der Synagoge und ihre allmähliche Entwicklung, Berlin 1907

ROTH 1963
- Roth, Cecil: Die Kunst der Juden, 2 Bde., Frankfurt 1963, Bd. 1

RÜRUP 1968
- Reinhard Rürup: Judenemanzipation und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, in: Gedenkschrift für Martin Göring, E. Schulin (Hg.), Wiesbaden 1968

RÜRUP 1975
- ders.: Emanzipation und Antisemitismus, Göttingen 1975

SAMUEL 1902
- Salomon Samuel: Biographische Einleitung, in: I. H. Ritter: Die jüdische Reformgemeinde zu Berlin, Berlin 1902

SAMUEL 1905
- ders.: Geschichte der Juden in Stadt und Stift Essen bis zur Säkularisierung des Stiftes (1291–1802), Essener Beiträge, H. 26, 1905

SAMUEL 1906
- ders.: Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Chewra Kadischa, Essen 1906

SAMUEL 1908
- ders.: Von der Ausstellung jüdischer Bauten und Kultusgegenstände zu Düsseldorf, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, 72. 1908

SAMUEL 1913
- ders.: Geschichte der Juden in Stadt und Synagogenbezirk Essen - Von der Einverleibung Essens in Preußen (1802) bis zur Errichtung der Synagoge am Steeler Tor (1913), (= Bd. II) Festschrift zur Weihe der Synagoge, Essen 1913

SAMUEL 1913A
- ders.: Zur Weiterbildung des Judentums, Berlin 1913

SAMUEL 1988
- Durch unsere Herzen ziehen Jahrtausende, Briefe von Anna und Salomon Samuel 1933–1942, Hg.: Angela Genger, Düsseldorf 1988

SCHOLEM 1949
- Gershom Scholem: The curious history of the six-pointed star, in: Commentary VIII, 1949

SCHMUTZLER 1962
- Robert Schmutzler: Art Nouveau - Jugendstil, Stuttgart 1962

SCHRÖTER 1973
- Hermann Schröter: Die Synagoge in der II. Webergasse in Essen, in: Das Münster am Hellweg, Jg. 26, Heft 8, 1973 S. 146–151

SCHRÖTER 1980
- ders.: Geschichte und Schicksal Essener Juden, Essen 1980

SCHWARZ 1988
- Hans-Peter Schwarz (Hg.): Die Architektur der Synagoge, Stuttgart 1988

SEGALL 1912
- Jakob Segall: Die beruflichen und sozialen Verhältnisse der Juden in Deutschland, Heft 9 der Veröffentlichungen des Bureaus für Statistik der Juden , Berlin 1912

SELIGMANN 1922
- Cäsar Seligmann: Geschichte der jüdischen Reformbewegung von Mendelssohn bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1922

SELIGMANN 1935
- ders.: Zur 25-jährigen Erinnerung an die Weihe der Westend-Synagoge in Frankfurt, in: Frankfurter Israelitisches Gemeindeblatt 14.1935

SIEDLER 1912
- E.J. Siedler: Die Synagoge in der Fasanenstrasse, in: Die Kunstwelt, Jg. II, H. 1, Okt. 1912

STADE 1887
- Bernhard Stade: Geschichte des Volkes Israel, Bd. 1,6 in: Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, Wilh. Oncken (Hg.), Berlin 1884

STERNER 1986
- Gabriele Sterner: Jugendstil, Köln 1986

STRAUSS / KAMPE 1988
- Herbert A. Strauss u. Norbert Kampe (Hg): Antisemitismus, Frankfurt/M., New York 1988[2]

SYNAGOGA 1961
- Synagoga , Kultgeräte und Kunstwerke von der Zeit der Patriarchen bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog Recklinghausen 1961

THIEME / BECKER 1927
- Ulrich Thieme u. Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1927

TOEPLITZ 1929
- Erich Toeplitz: Die Malerei in den Synagogen, Frankfurt 1929

TOURY 1977
- Jacob Toury: Soziale und politische Geschichte der Juden in Deutschland 1847–1871, Düsseldorf 1977

TSCHUDI MADSEN 1967
- Stefan Tschudi Madsen: Jugendstil, München 1967

VERBEEK 1978
- Albert Verbeek: Der Graltempel in romantischer Sicht, in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann, Busch / Trier / Hausherr (Hg.), Berlin 1978, S. 439–458

DE VRIES 1981
- S. Ph. de Vries: Jüdische Riten und Symbole, Wiesbaden 1981

WIEGAND / SCHRADER 1904
- Theodor Wiegand u. Hans Schrader: Priene, Berlin 1904

WIRGIN 1962
- W. Wirgin: The Menorah as a Symbol of Judaism in: Israel Exploration Journal 1962, XII

WISCHNITZER-BERNSTEIN 1935
- Rachel Wischnitzer-Bernstein: Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst, Berlin 1935

WISCHNITZER-BERNSTEIN 1947
- dies.: The Problem of Synagogue Architecture, Commentary III, 3, März 1947

WISCHNITZER-BERNSTEIN 1955
- dies.: Synagogue architecture in the United States. History and interpretation, Philadelphia 1955

WISCHNITZER-BERNSTEIN 1964
- dies.: The architecture of the European Synagogues, Philadelphia 1964

WULFF 1909
- Oskar Wulff: Königliche Museen zu Berlin, III. Band, Teil 1, Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909

YARDEN 1971
- Leo Yarden: The Tree of Light. A Study of the Menorah, New York 1971

ZIMMERMANN 1988
- Michael Zimmermann: Die unbewußte Ablösung von der Assimilation. Unveröffentlichtes Manuskript, Forschungsstelle 'Alte Synagoge', Essen 1988

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1) Lageplan Synagoge Essen 1913

2) Grundriß Kellergeschoß, Synagoge Essen 1913

3) Grundriß Erdgeschoß, Synagoge Essen 1913

4) Grundriß Emporengeschoß, Synagoge Essen 1913

5) Zeichnung der Seitenansicht Steeler Straße, Synagoge Essen 1913

6) Längsschnitt-Zeichnung, Synagoge Essen 1913

7) a) - z) Medaillons im Innenraum, Synagoge Essen 1913

8) Ansicht Westfassade, Synagoge Essen 1913

9) Entwurf für die Synagoge Frankfurt/M. im Westend 1907, E. Körner

10) Baugewerkschule, Essen 1911, E. Körner

11) Börse, Essen 1925, E. Körner

12) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: E. Körner, Seitenansicht

13) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: E. Körner, Grundriß

14) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: Boswau & Knauer, Südwest-Ansicht

15) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: Boswau & Knauer, Grundriß

16) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: Johannes Otto, Seitenansicht

17) Wettbewerbsentwurf für die Synagoge Essen 1908: Johannes Otto, Grundriß

18) Ringkirche Wiesbaden, Westansicht , 1894, Johannes Otzen

19) Hurvah-Synagoge Jerusalem, 1864

20) Entwurf für die Synagoge Düsseldorf, 1900, Franz Brantzky

21) Bibliotheksgebäude North Eastern, Massachusets, 1883, H.H.Richardson

22) Synagoge Frankfurt/M. im Westend, 1910, Graf & Roeckle

23) Synagoge Frankfurt/M.-Friedberg 1907, Jürgensen & Bachmann

24) Synagoge Essen 1987, Südwest-Ansicht

25) Kunsthalle Mannheim, 1907, Hermann Billing

26) Tonmodelle zum Entwurf der Essener Synagoge, ca. 1910, E. Körner

27) Bauplastik, Details in Süd-Ansicht, Synagoge Essen 1987

28) Das Portal, Synagoge Essen 1913

29) Portal zum Vorhof der Synagoge Frankfurt-Friedberg, 1907

30) Giebelfeld , Synagoge Essen 1989

31) Türsturz der Synagoge von Nawa, 4. Jh.

32) Linke Bronzetür des Portals, Synagoge Essen 1913

33) E.M.Lilien: Buchseite aus den „Büchern der Bibel" mit den 12-Stämme- Symbolen, 1908

34) Entwurfszeichnung für die Bronzemedaillons im Portal, Stamm Sebulon, E. Körner 1910

35) Vorhof Synagoge Essen 1913

36) Vorhalle Synagoge Essen 1913

37) Herrenzimmer Haus Herzberg, 1913, E. Körner

38) Wochentagssynagoge Essen 1913

39) Blick in den Hauptraum, Synagoge Essen 1913

40) Blick in das Raumgewölbe, Synagoge Essen 1913

41) Hauptraum Synagoge Essen 1913

42) Ostseite des Hauptraumes, Aron Hakodesch, Synagoge Essen 1913,

43) B. Stade: Rekonstruktion des Salomonischen Tempels, Zeichnung, 1887

44) Fenster der Synagoge in Szegedin, 1903, I. Loew

45) Maßwerkfenster im Hauptraum, das Sabbat-Fenster, Synagoge Essen 1913

46) Fenster unter der Empore, „Arche Noah", F.A. Becker, Synagoge Essen 1913

47) Fenster im Ostchor, Synagoge Essen 1913

48) Jüdische Münzen aus dem Ersten und Zweiten Krieg der Juden gegen Rom 66–70 n.Chr. und 132–135 n.Chr.; vgl. Katalog Synagoga 1961

49) Jüdisches Goldzwischenglas aus Rom, 3.–4. Jh., Museo Sacro, Vatican Library

50) Jüdisches Goldzwischenglas aus Rom, 3.–4. Jh., Israel Museum, Jerusalem

51) Jüdisches Goldglas aus Rom, Museo Sacro

52) B. Stade: Rekonstruktionszeichnung vom „Ehernen Meer", 1887

53) B. Stade: Rekonstruktionszeichnung vom „Kesselwagen", 1887

54) Relief aus Priene, griech. Marmor, 3.–4. Jh., Staatliche Museen Berlin

ABBILDUNGSNACHWEISE

Klapheck 1914	1,2,3,4,5,6,7,28,32,35,36,38,39,40,41,42,44,47
Stadtbildstelle Essen	8,45
Generalanzeiger Essen	12,13,14,15,16,17
DK	9
Festschrift Baugewerkschule 1911	10
Klapheck 1928	11
Barns 1971	18
Gurlitt 1906	19,20
Neubauten in Nordamerika	21
Schwarz	22
Gemmeke	24,27,30
DBZ	23,25,29
Körner (Dokumentationsband 1913)	26,34
Yarden 1971	31,50
Rahlwes 1908	33
DKD	37
Stade 1887	43,52,53
Loew 1904	44
Synagoga 1961	48,54
Roth 1963	49,51

ABBILDUNGEN

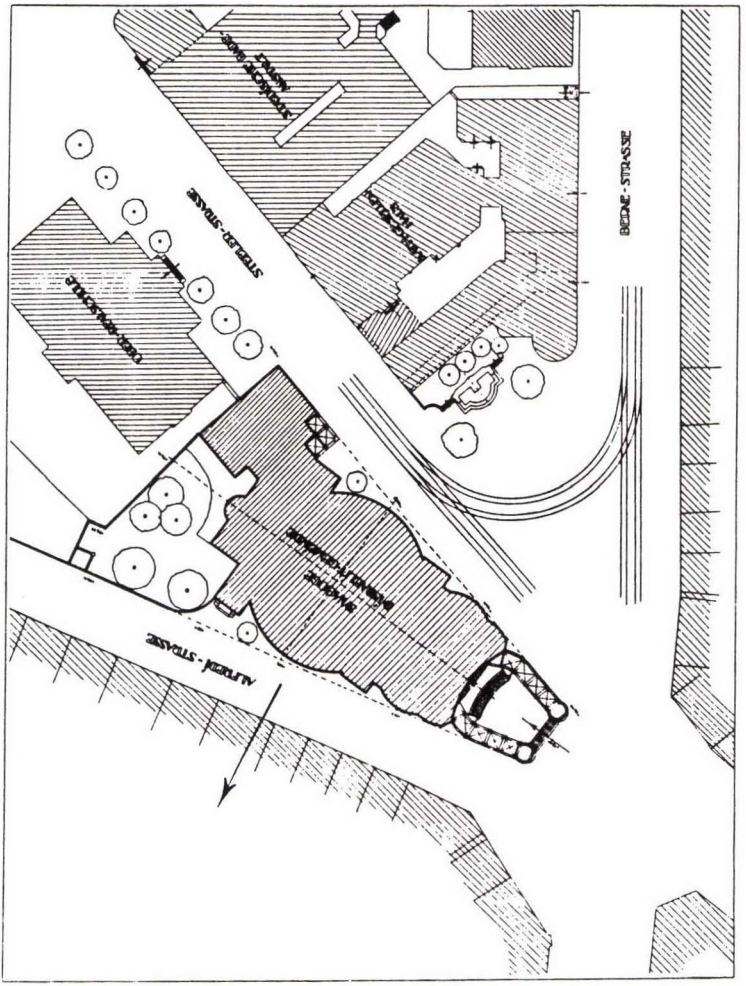


Abb. 1

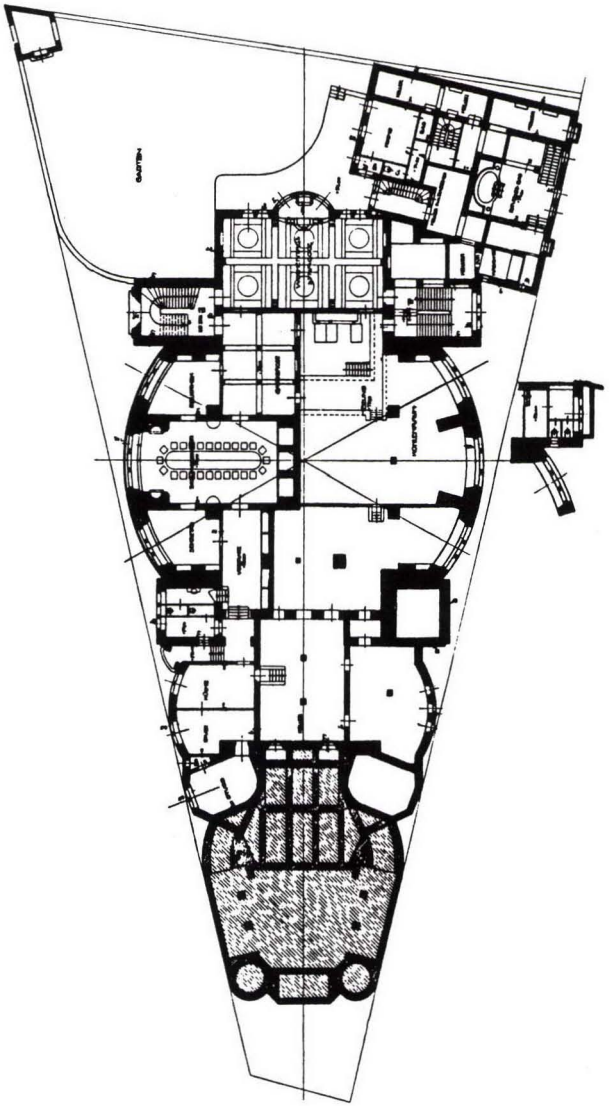


Abb. 2

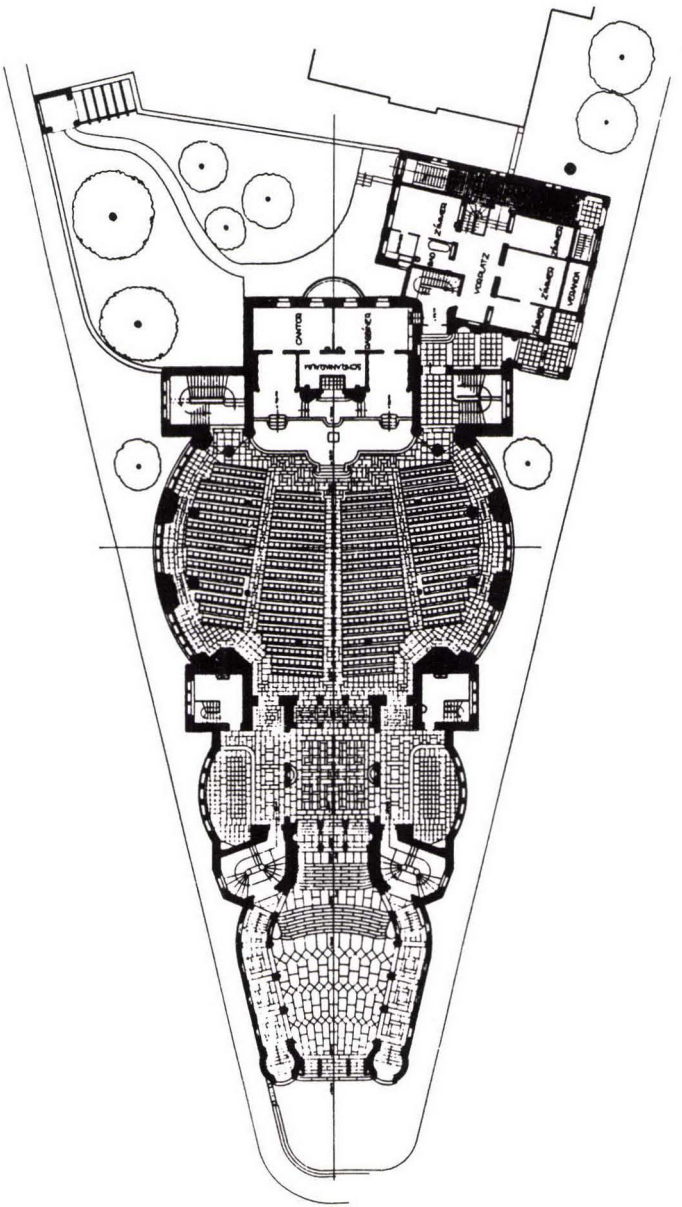


Abb. 3

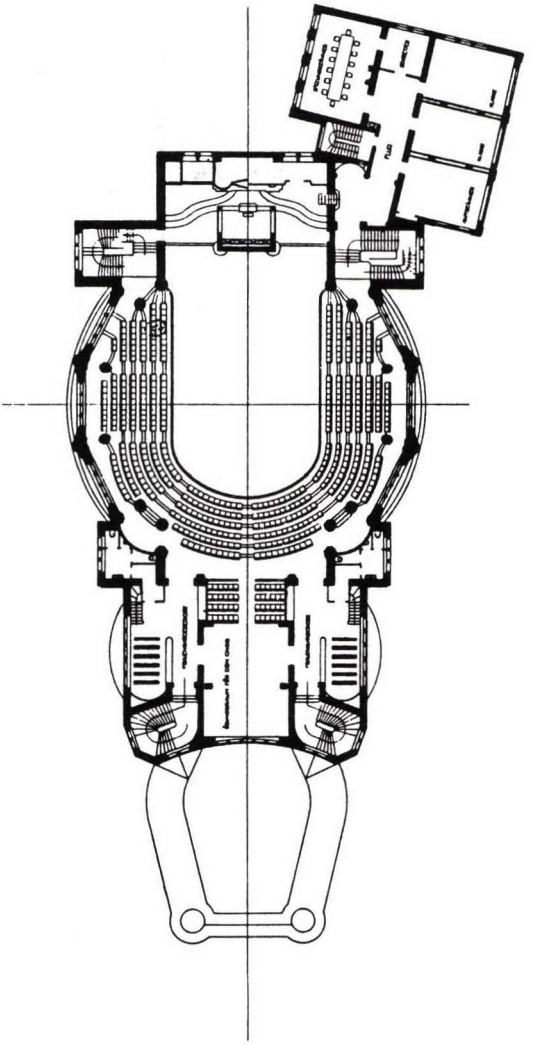


Abb. 4

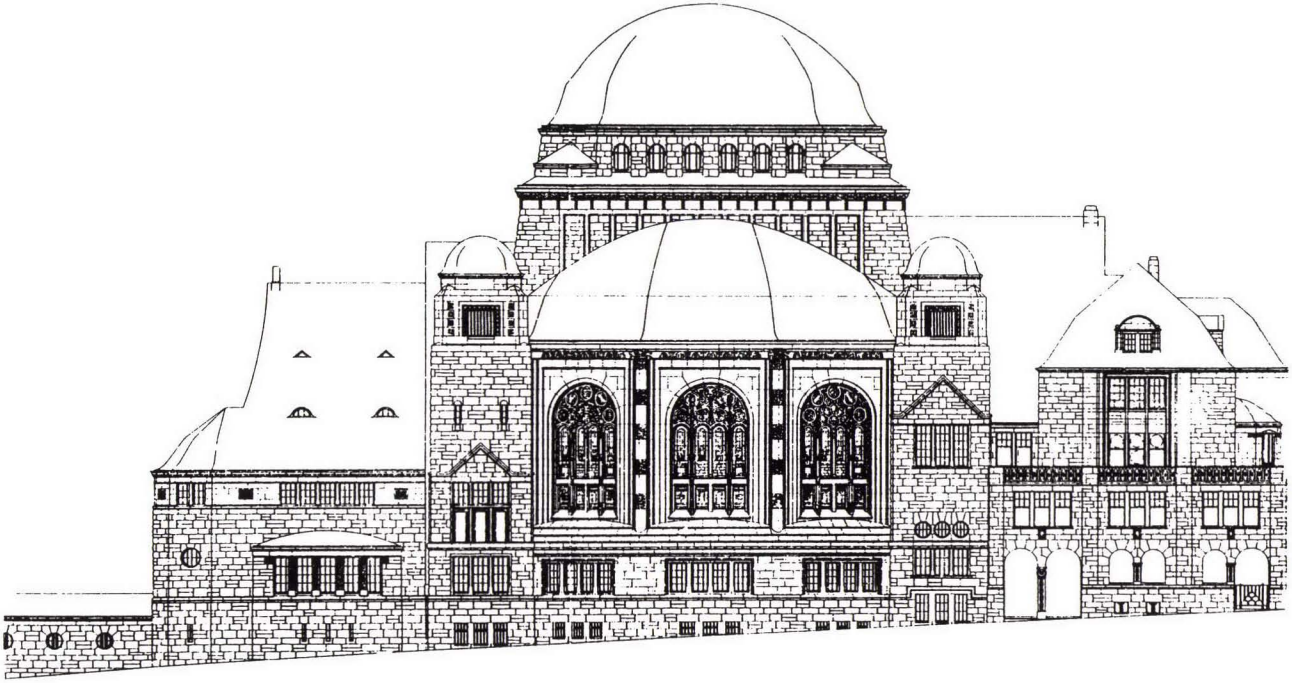


Abb. 5

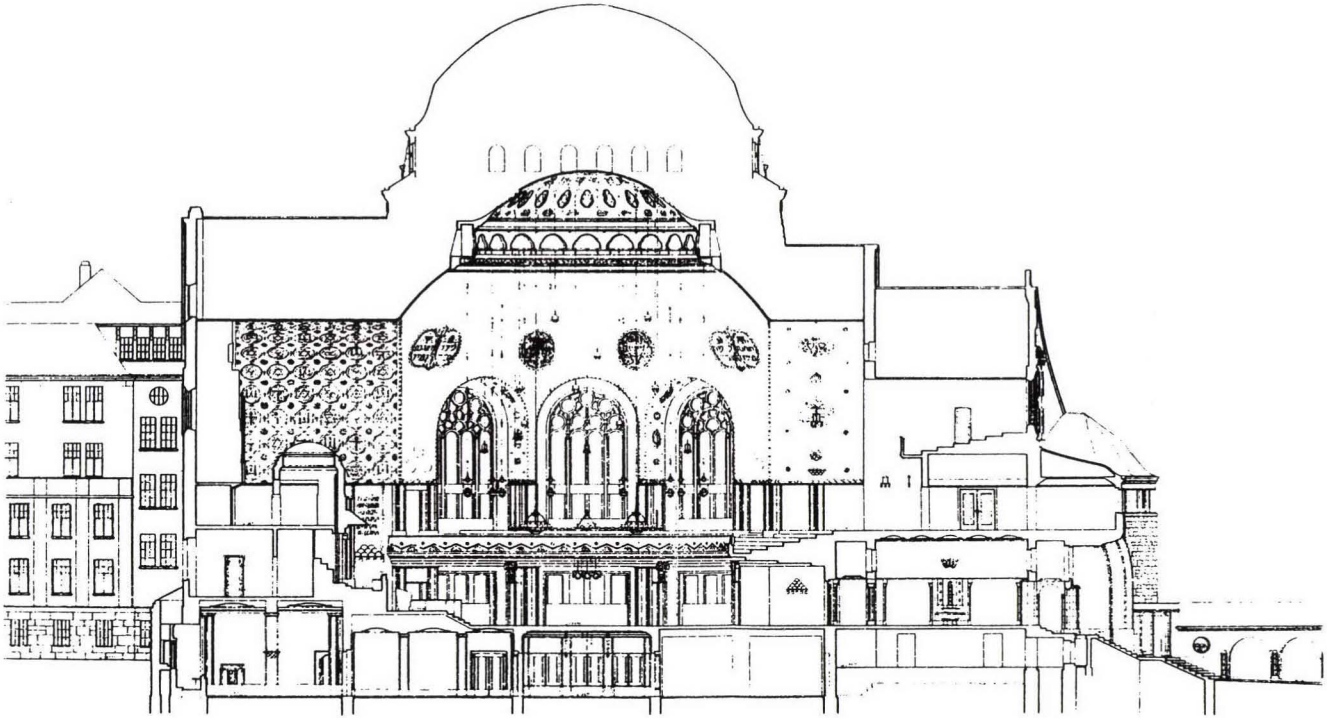


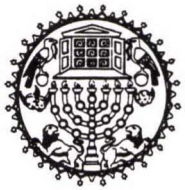
Abb. 6



a



b1



b2



c



d



e



f



g



h



i



j



k

Abb. 7



l



m



n



o



p



q



r



s



t



u



v



w



x



y



z



Abb. 8

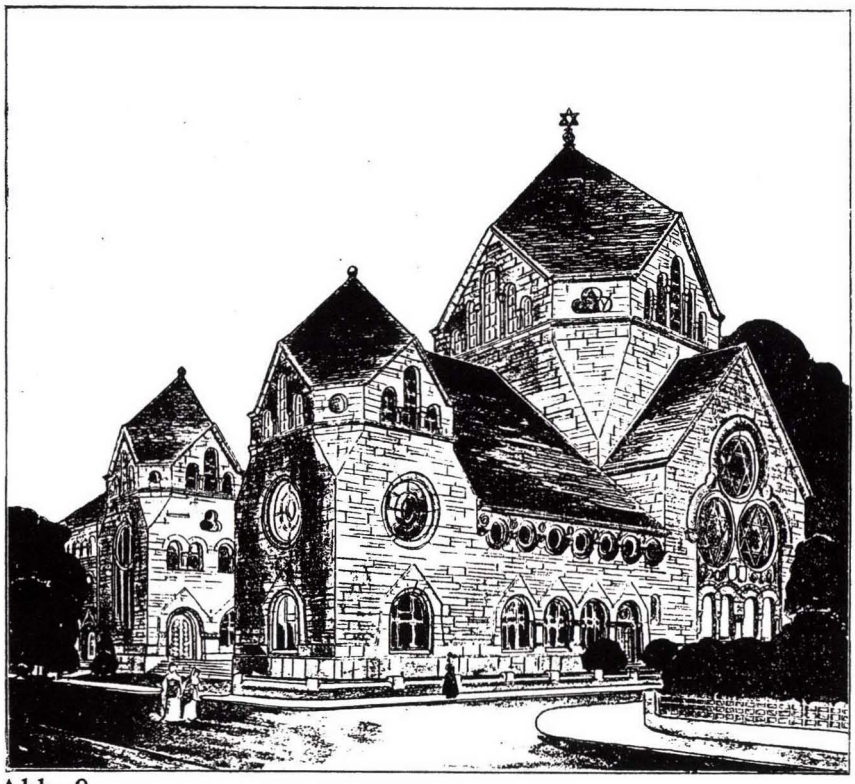


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

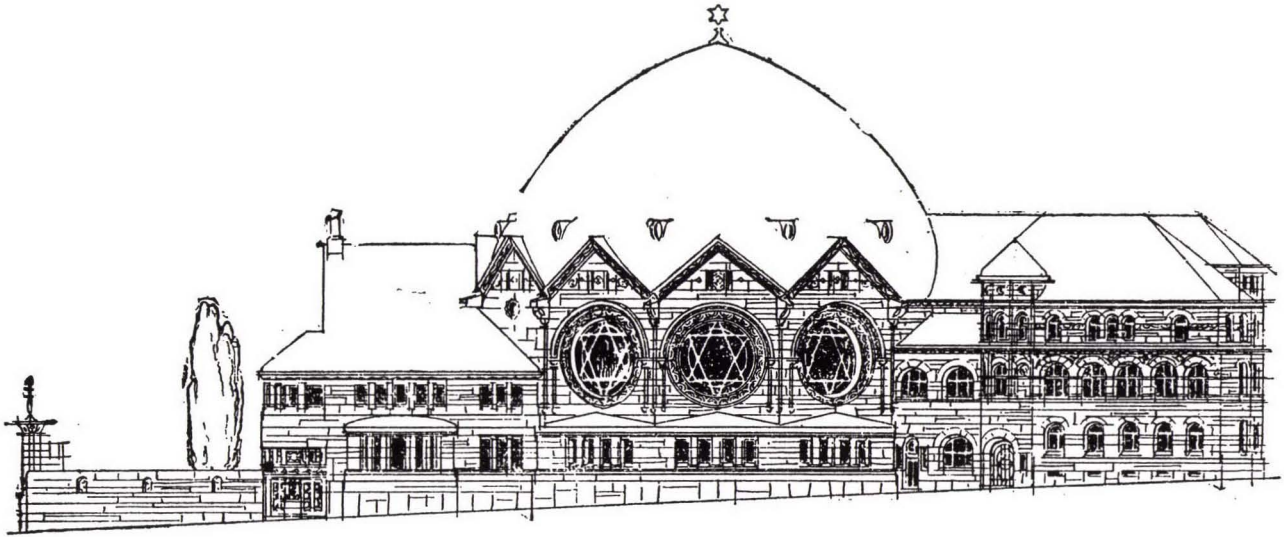


Abb. 12

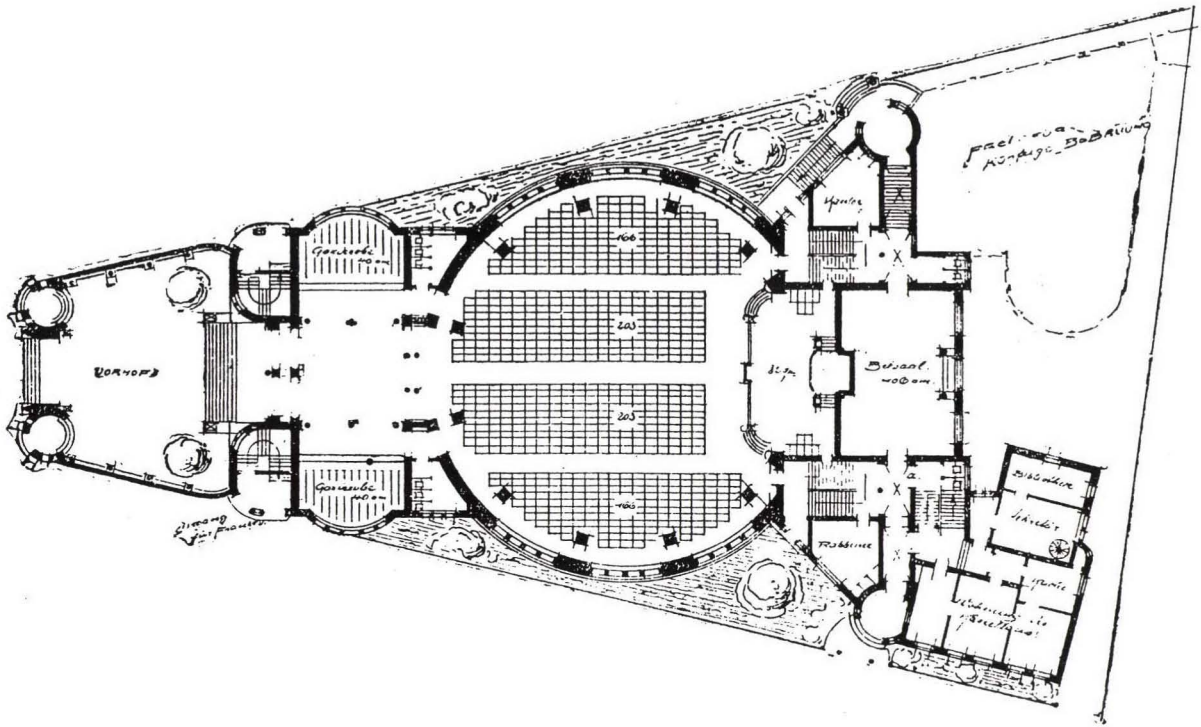

Vorhof
Garderobe Damen
Garderobe Herren
Parkett
Rang
Rang
Rang
Foyer
Bibliothek
Vestibül

Abb. 13

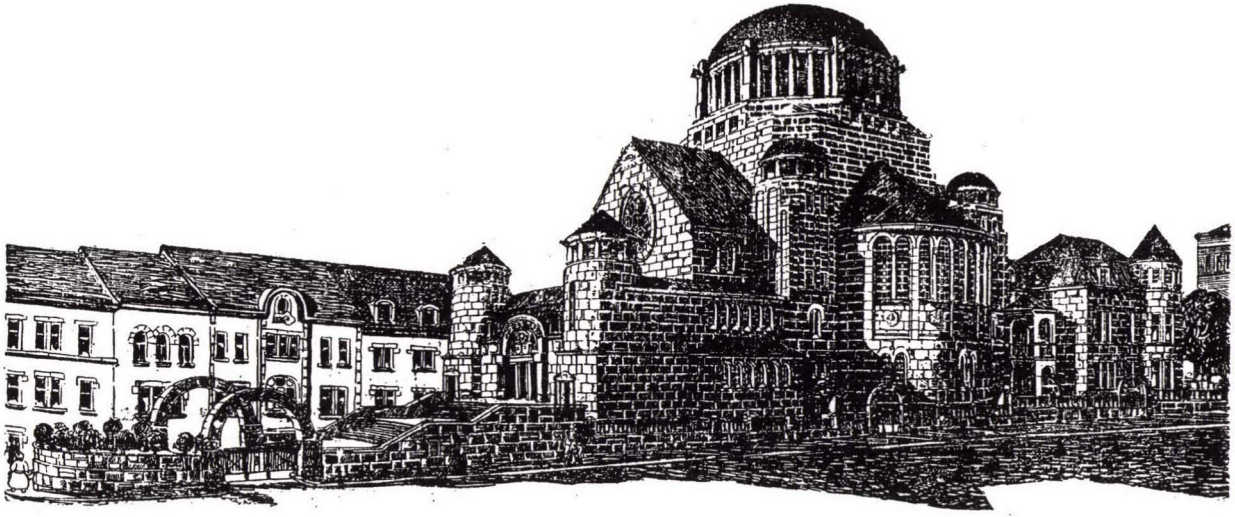


Abb. 14

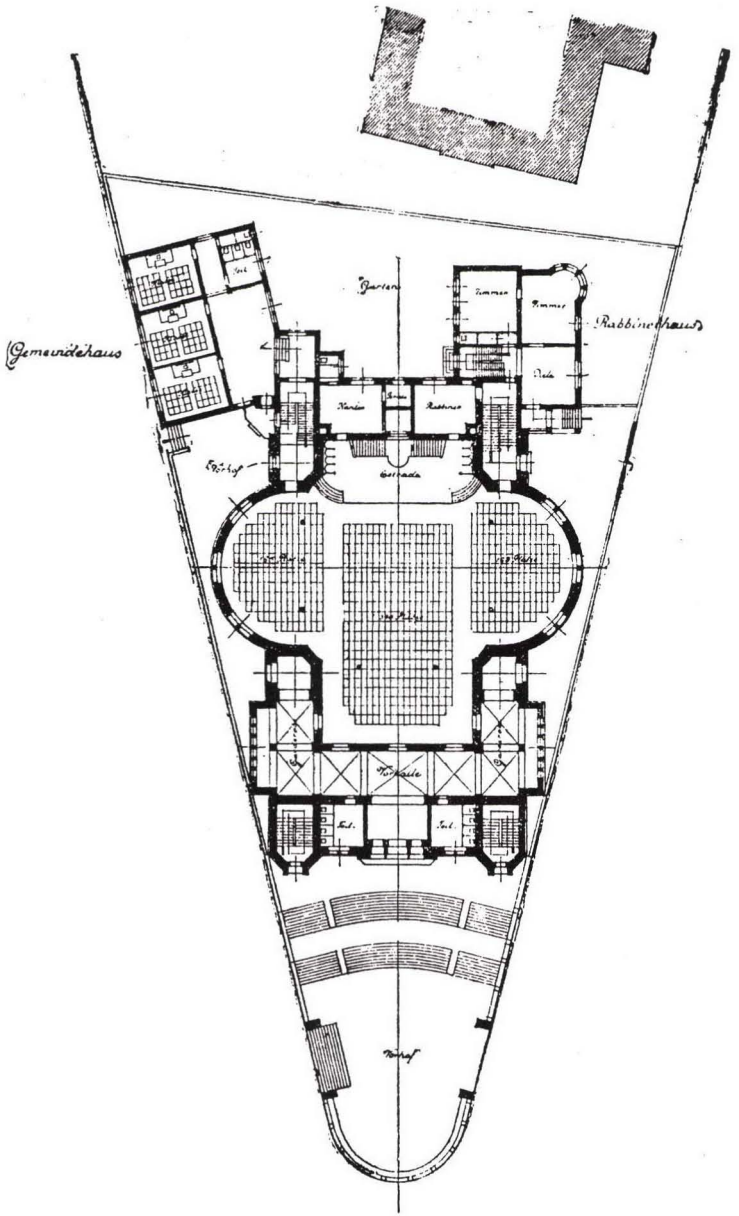

Gemeindehaus
Garten
Rabbinerhaus
Zimmer
Zimmer
Diele
Vorsaal
Rabbiner
Eingang
Garderobe
Frauen
Männer
Männer
Frauen
Hofhalle
Hof

Abb. 15

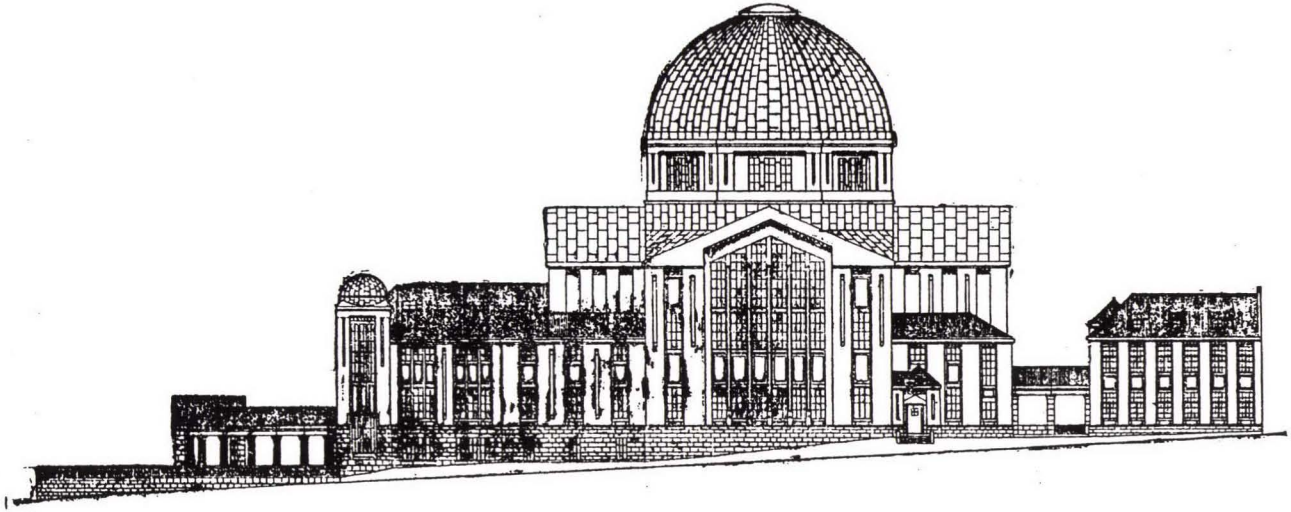


Abb. 16

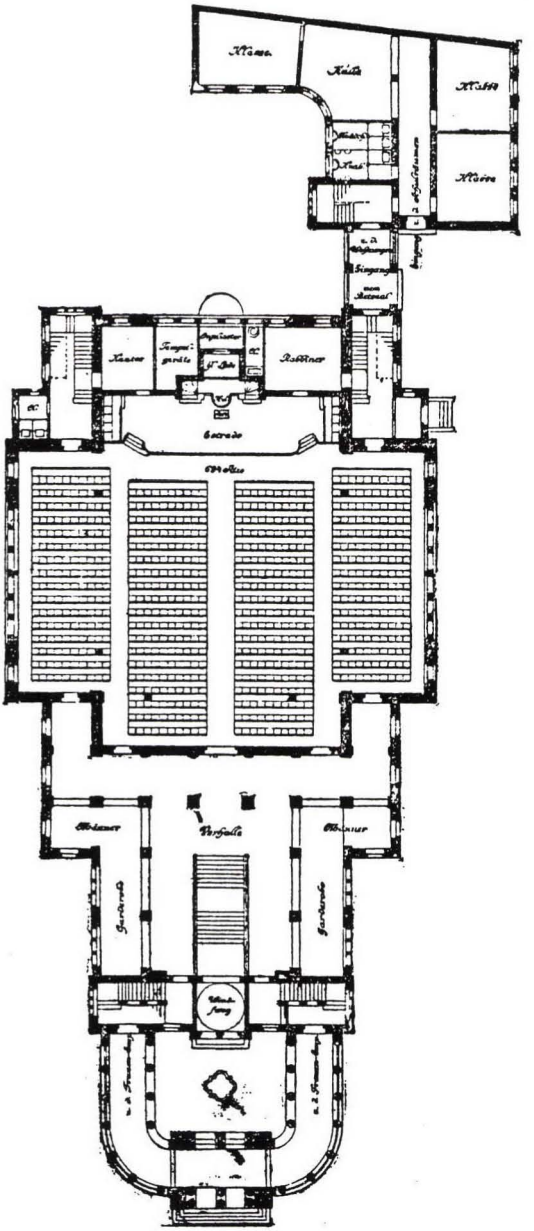


Abb. 17

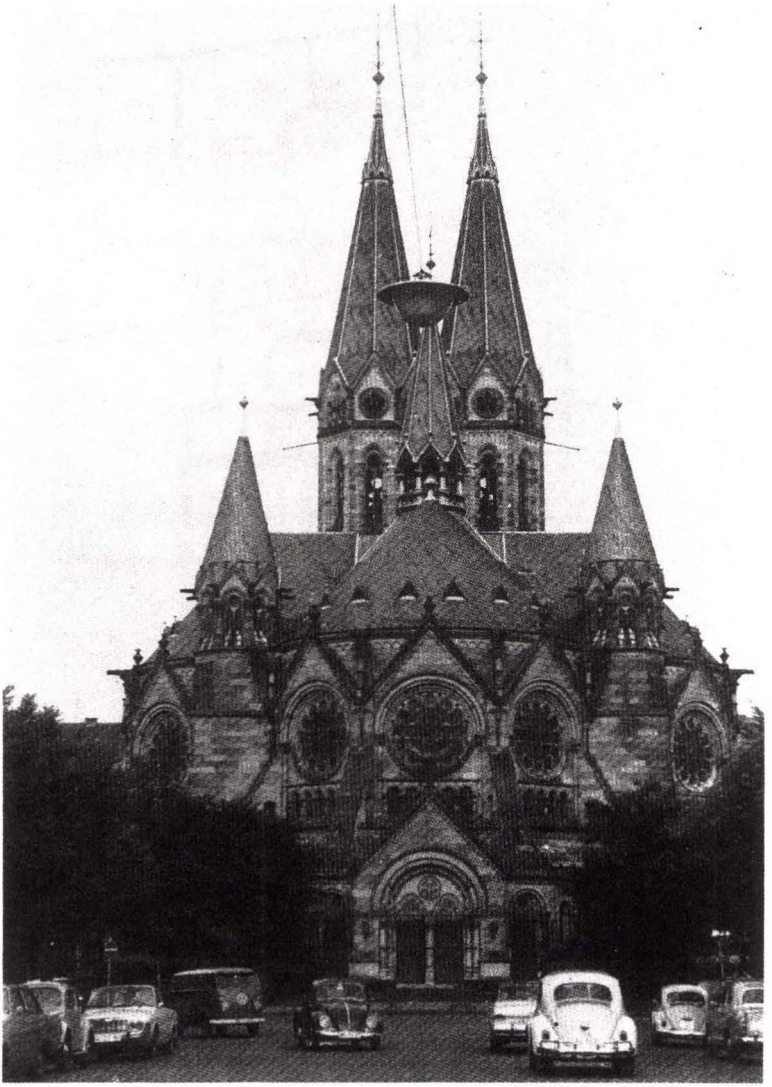


Abb. 18

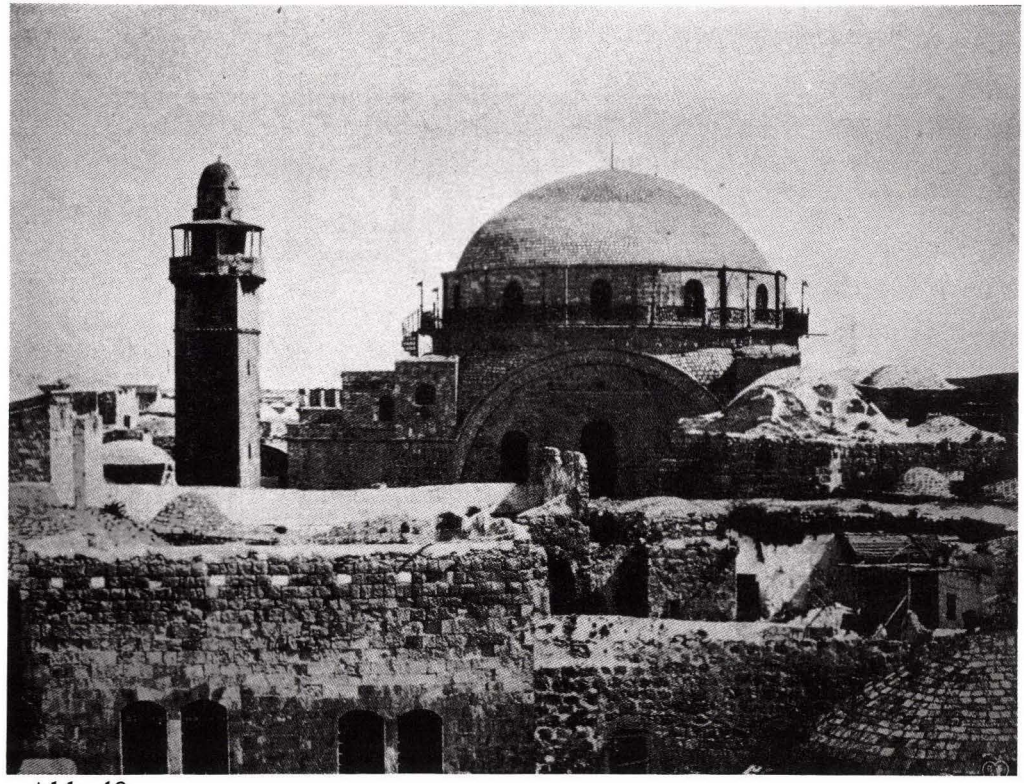


Abb. 19

Abb. 20

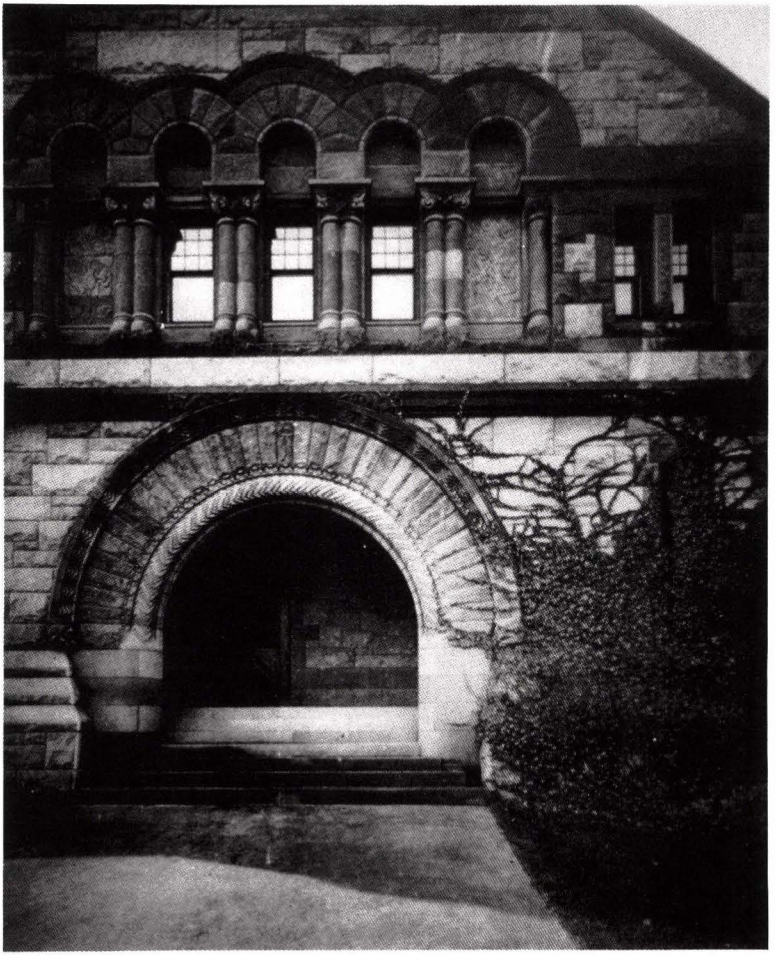


Abb. 21



Abb. 22

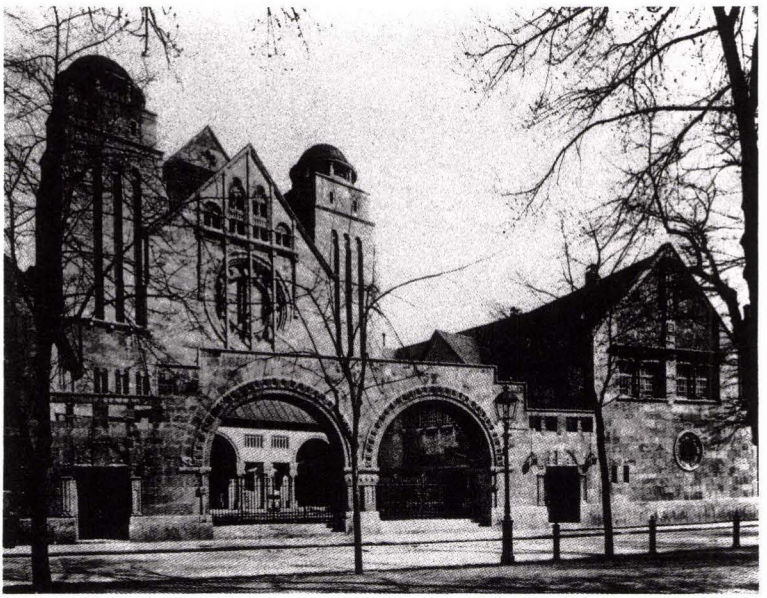


Abb. 23



Abb. 24

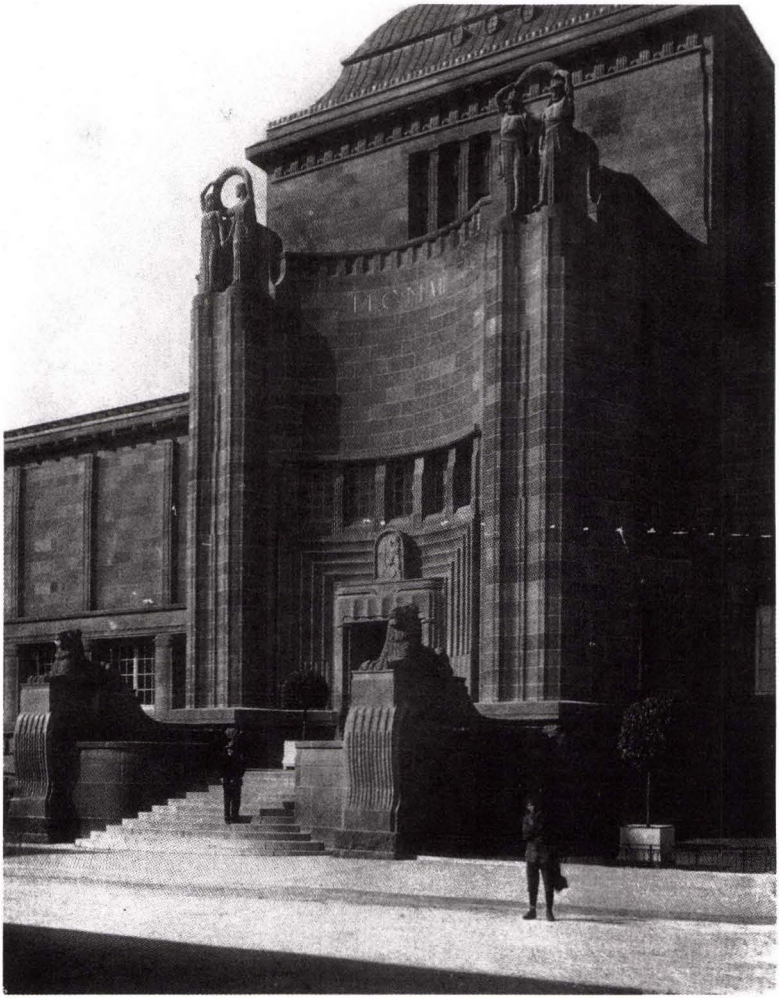


Abb. 25

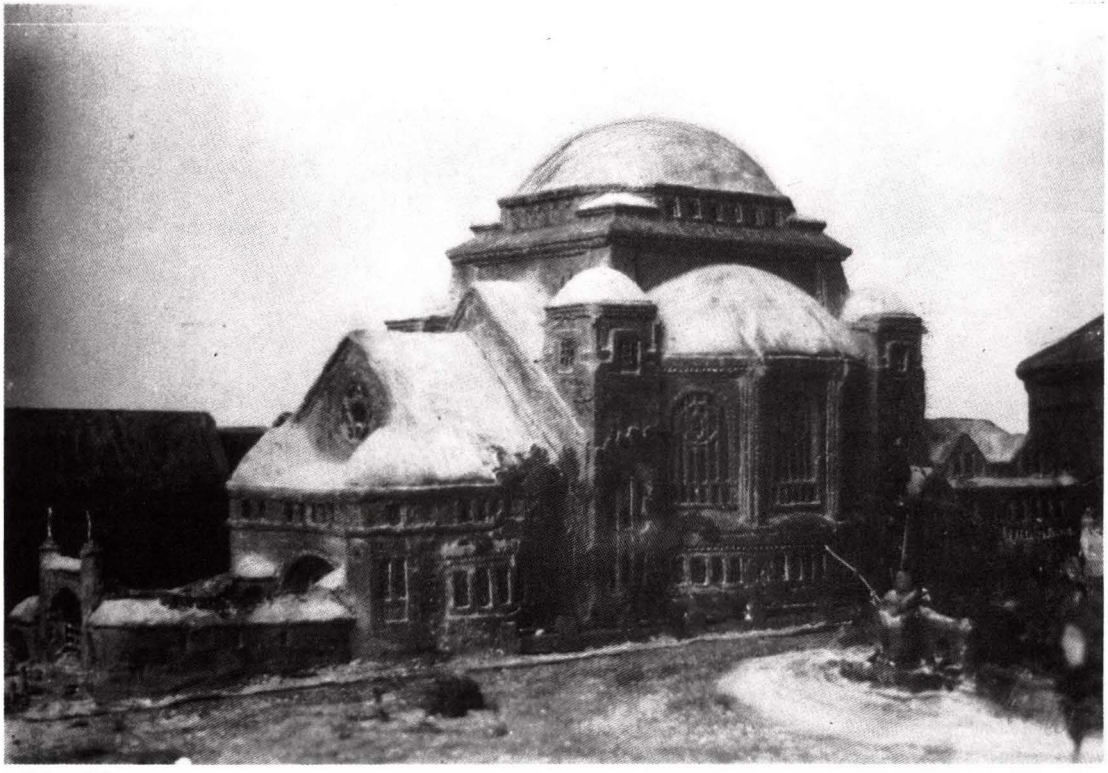


Abb. 26



Abb. 27

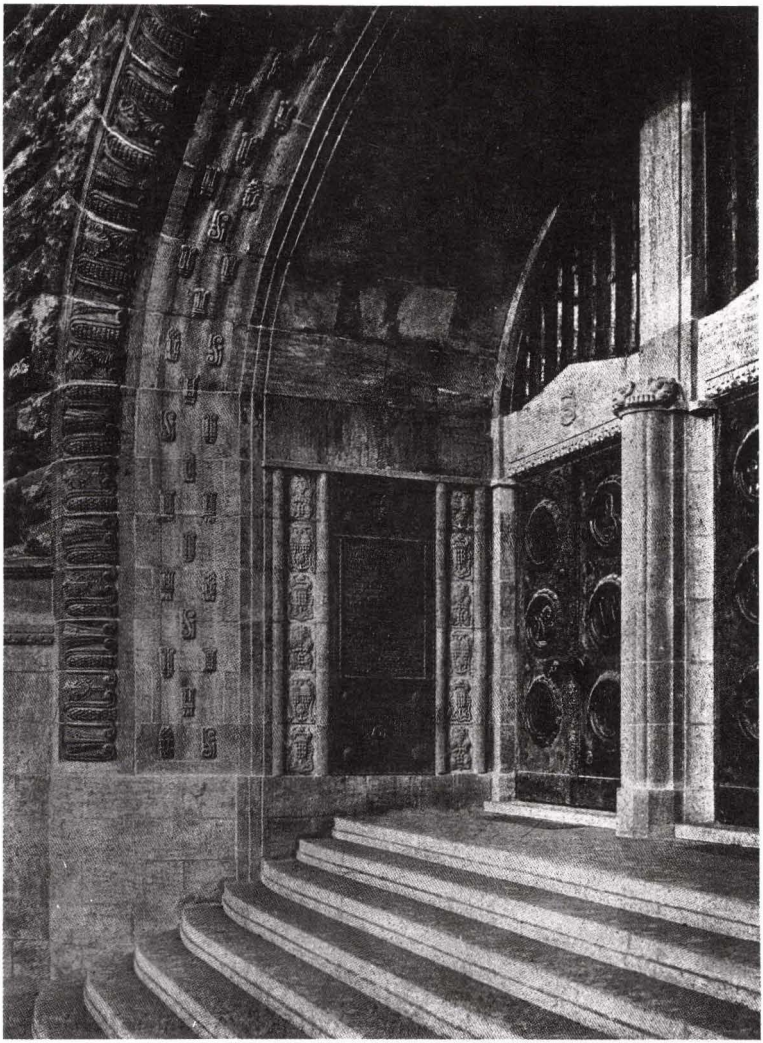


Abb. 28

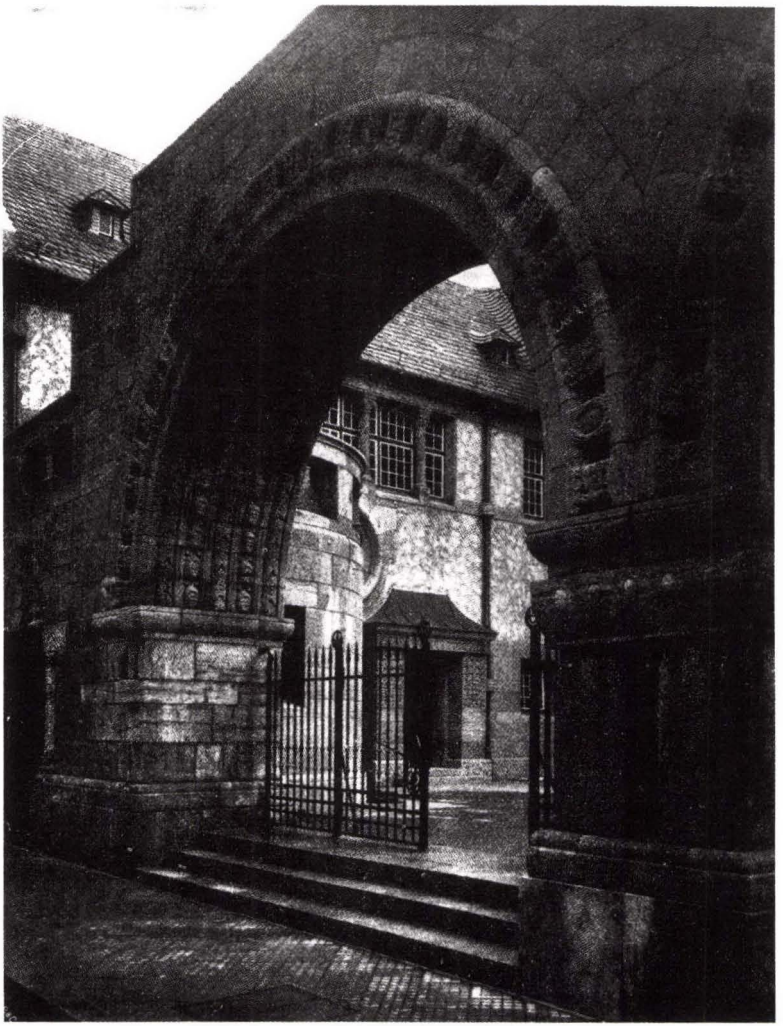


Abb. 29



Abb. 30

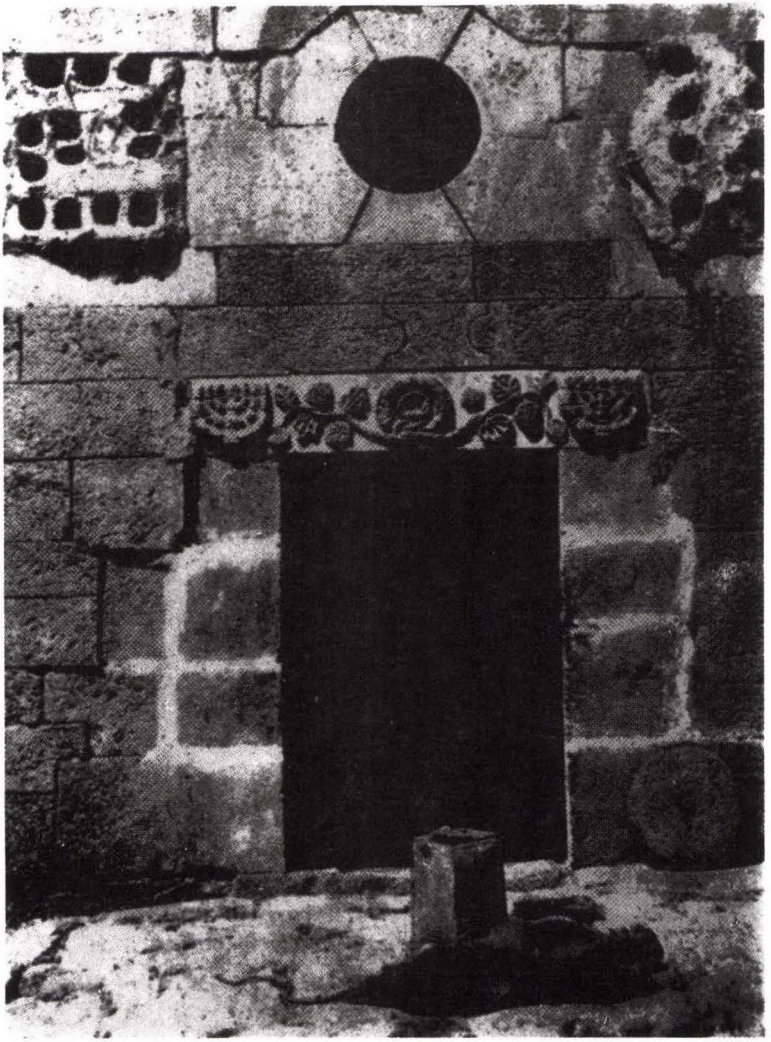
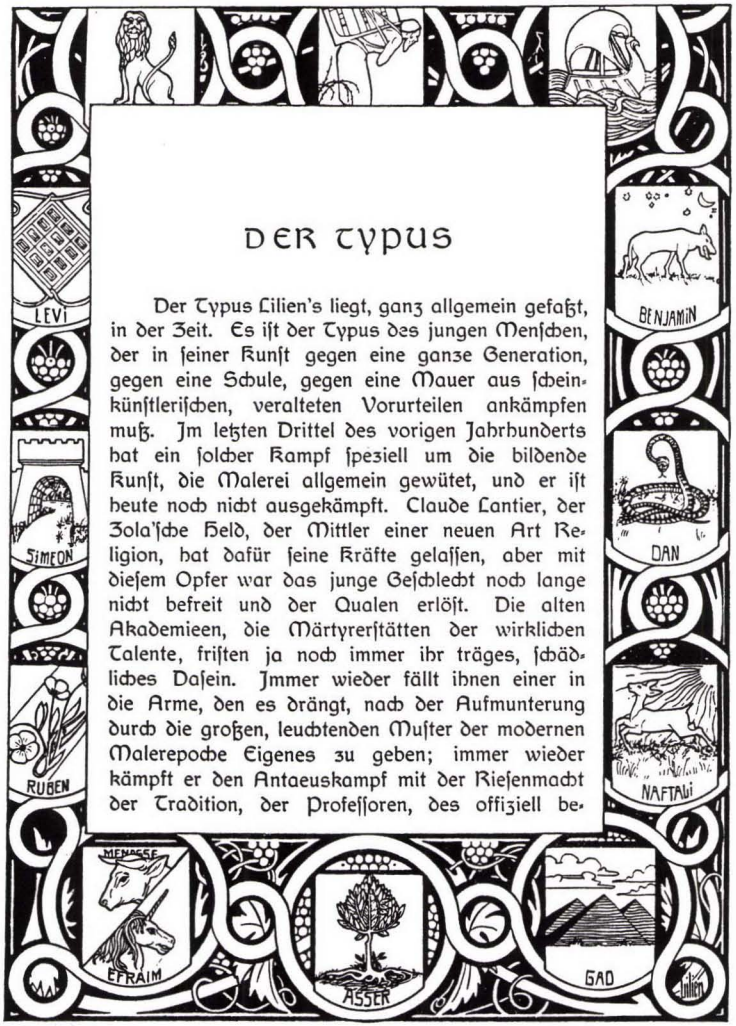


Abb. 31



Abb. 32



DER TYPUS

Der Typus Lilien's liegt, ganz allgemein gefaßt, in der Zeit. Es ist der Typus des jungen Menschen, der in seiner Kunst gegen eine ganze Generation, gegen eine Schule, gegen eine Mauer aus scheinkünstlerischen, veralteten Vorurteilen ankämpfen muß. Im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts hat ein solcher Kampf speziell um die bildende Kunst, die Malerei allgemein gewütet, und er ist heute noch nicht ausgekämpft. Claude Lantier, der Zola'sche Held, der Mittler einer neuen Art Religion, hat dafür seine Kräfte gelassen, aber mit diesem Opfer war das junge Geschlecht noch lange nicht befreit und der Qualen erlöst. Die alten Akademieen, die Märtyrerstätten der wirklichen Talente, fristen ja noch immer ihr träges, schädliches Dasein. Immer wieder fällt ihnen einer in die Arme, den es drängt, nach der Aufmunterung durch die großen, leuchtenden Muster der modernen Malerepoche Eigenes zu geben; immer wieder kämpft er den Antaeuskampf mit der Riesenmacht der Tradition, der Professoren, des offiziell be-

Abb. 33



Abb. 34

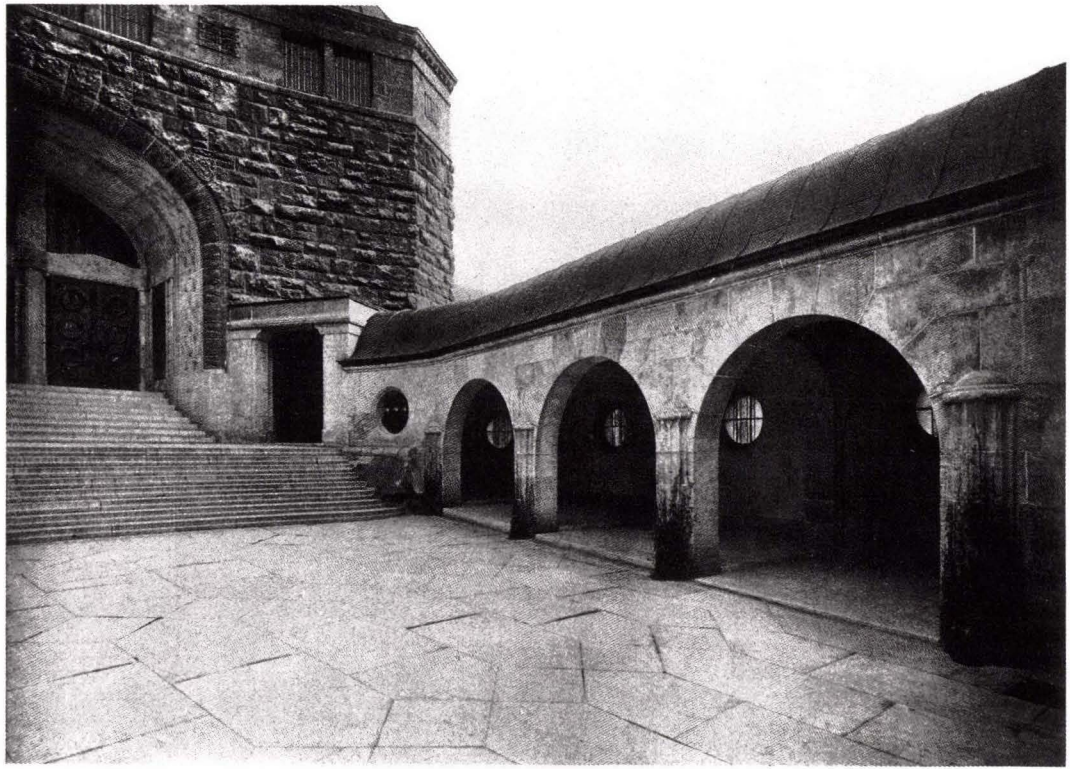


Abb. 35

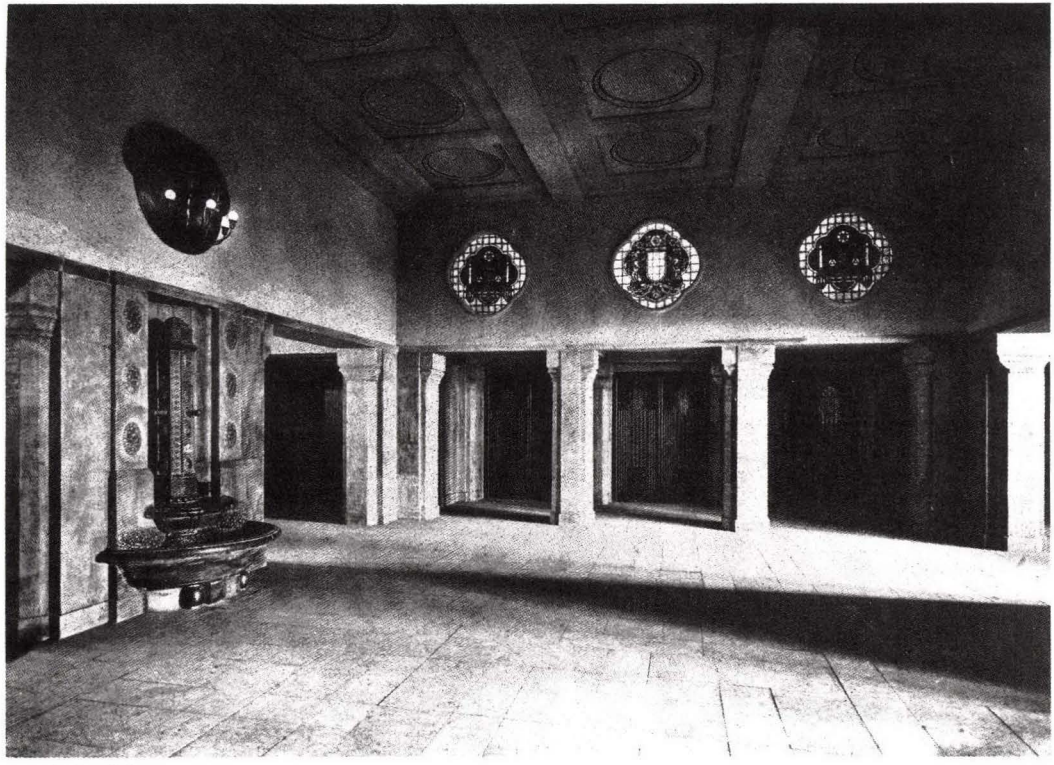


Abb. 36



Abb. 37

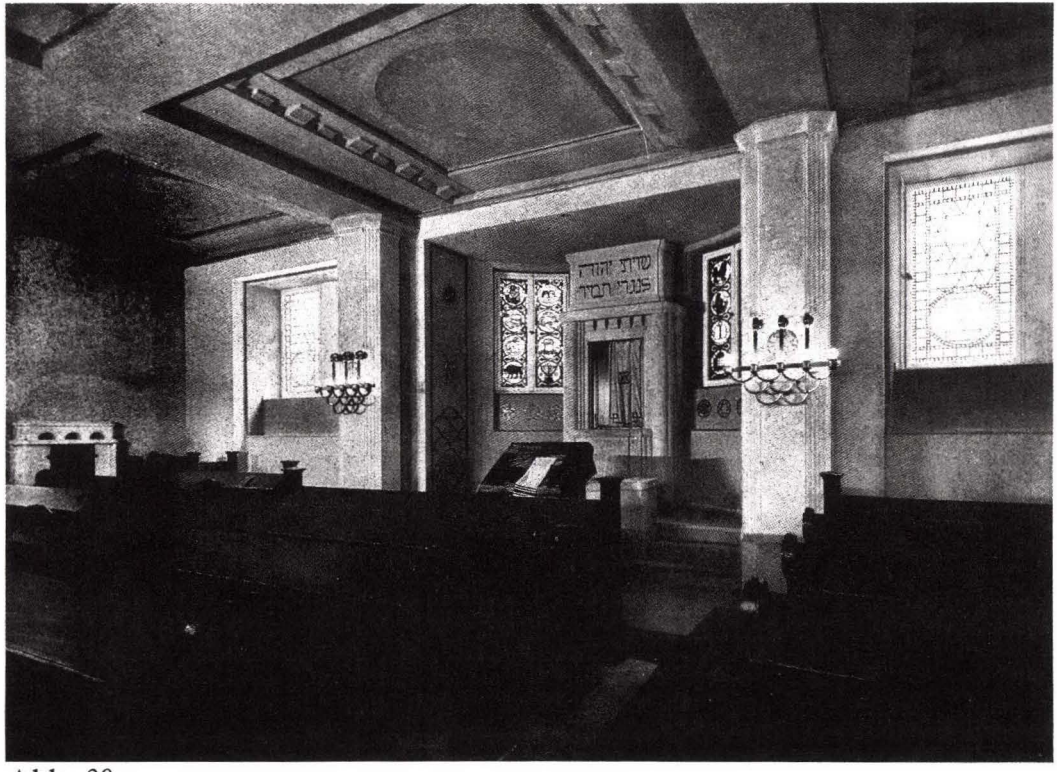


Abb. 38



Abb. 39

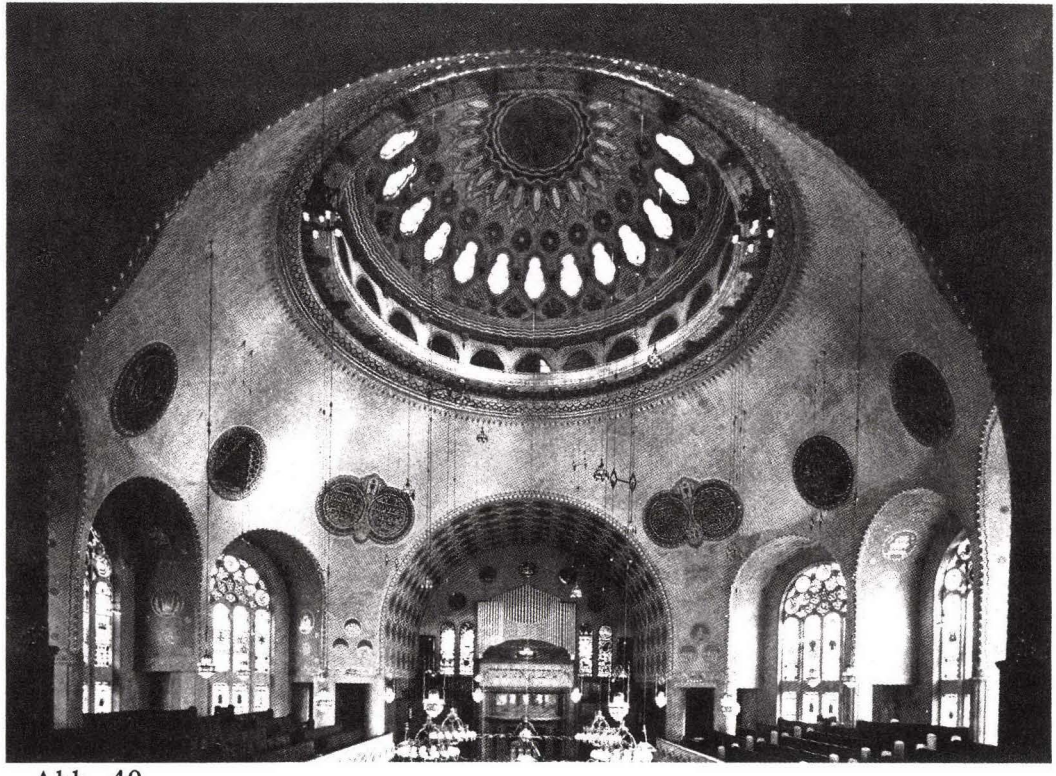


Abb. 40

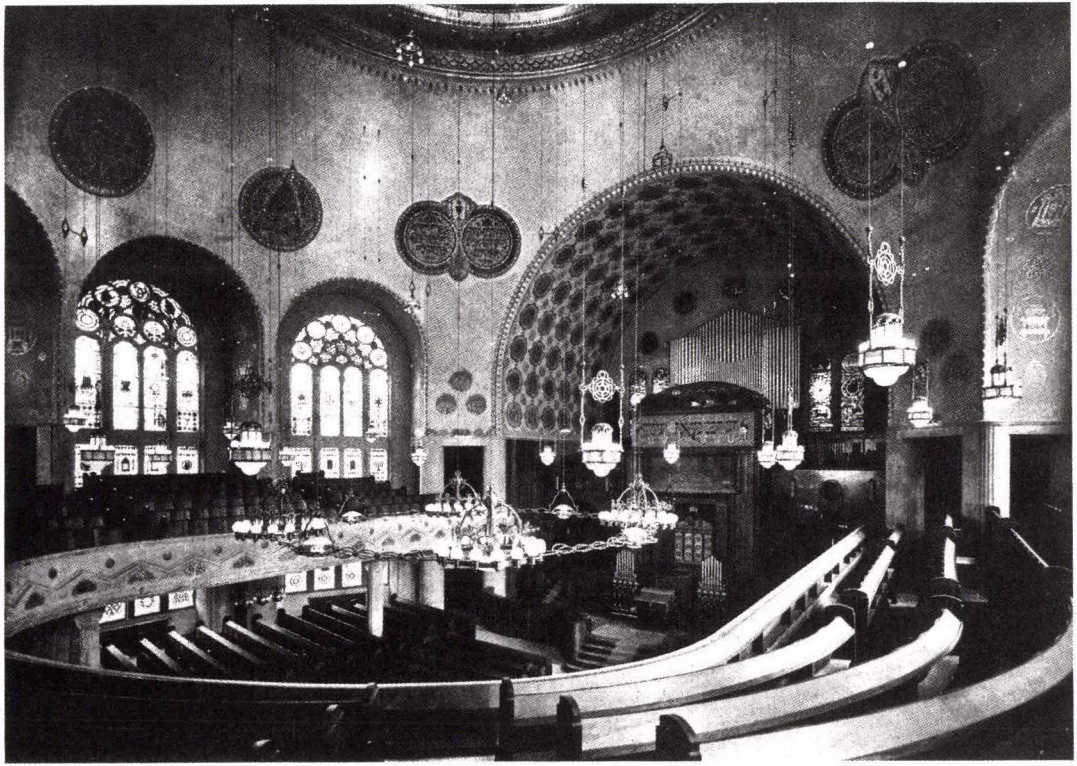


Abb. 41



Abb. 42

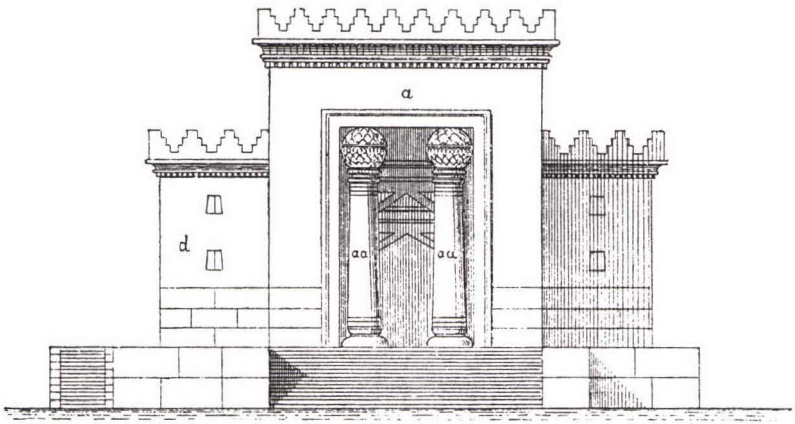


Abb.43

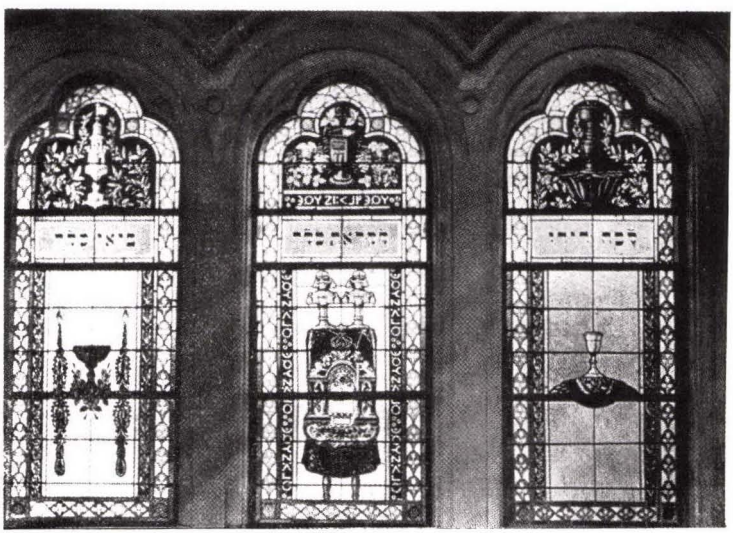


Abb. 44

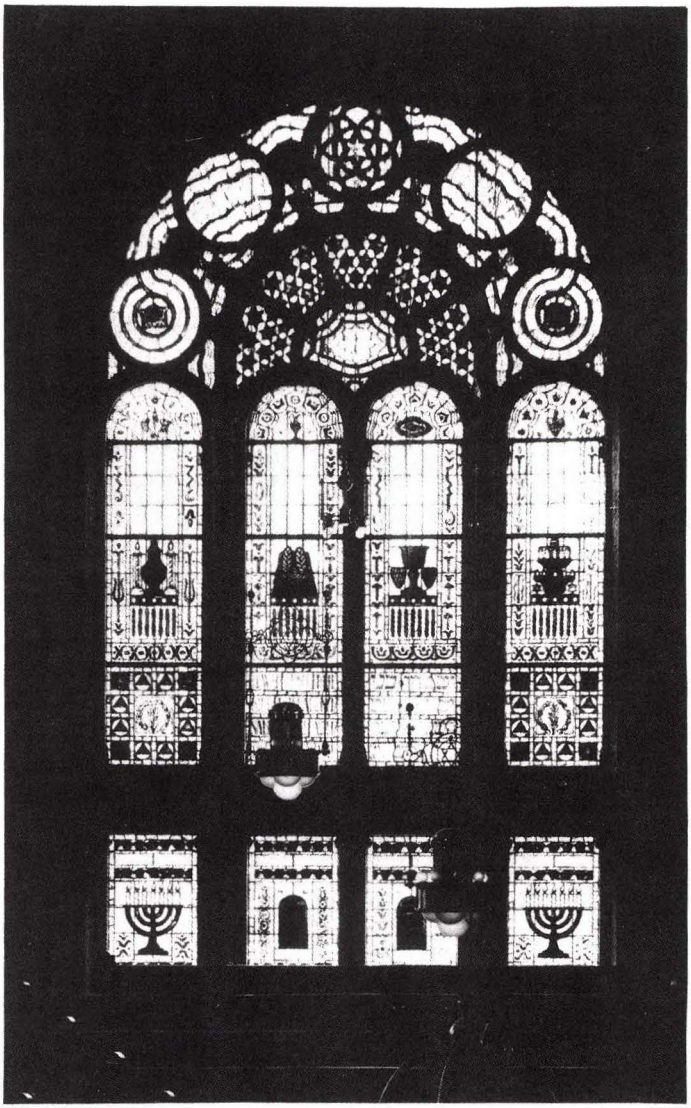


Abb. 45

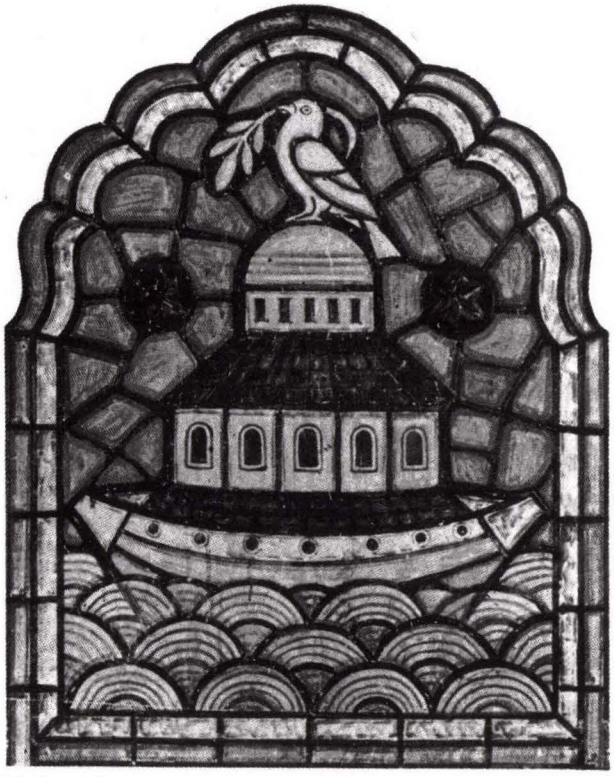


Abb. 46

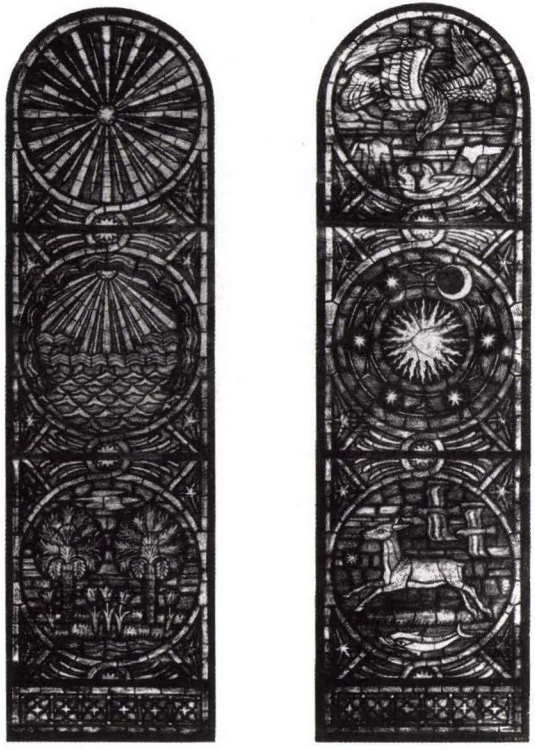


Abb. 47



Abb. 48



97 Jüdi
Museo Sa

Abb. 49

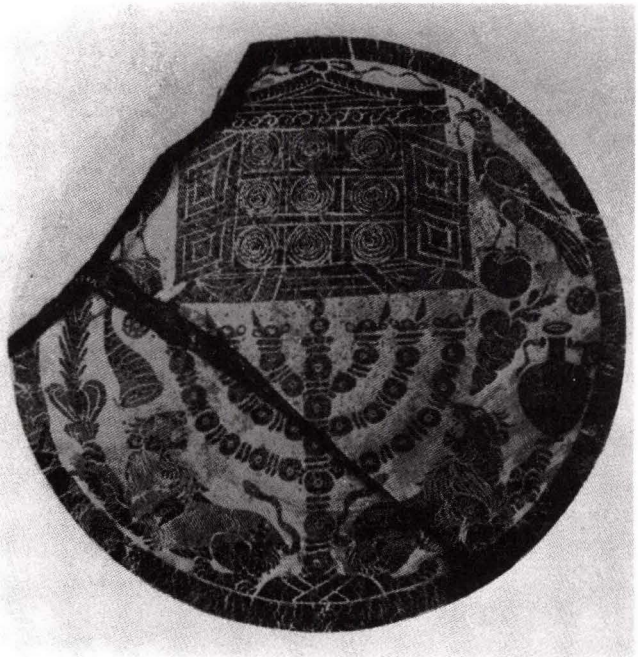


Abb. 50

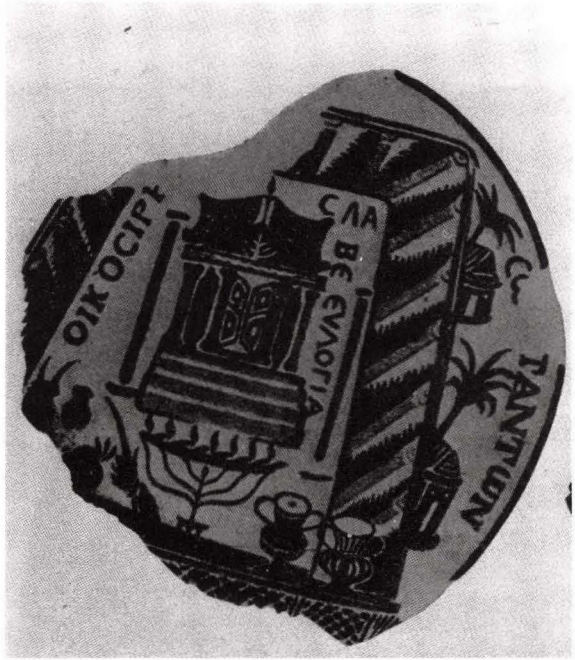


Abb. 51

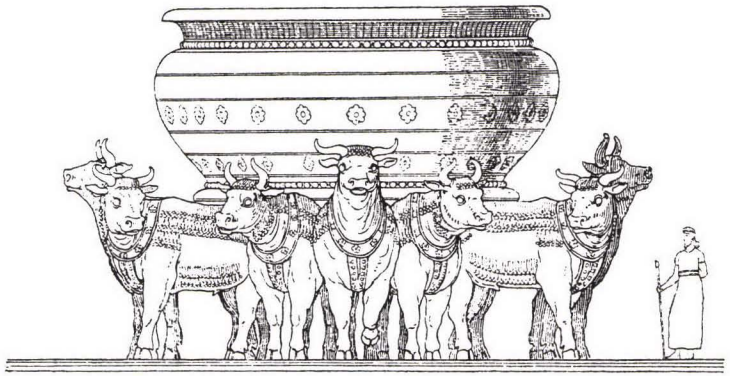


Abb. 52

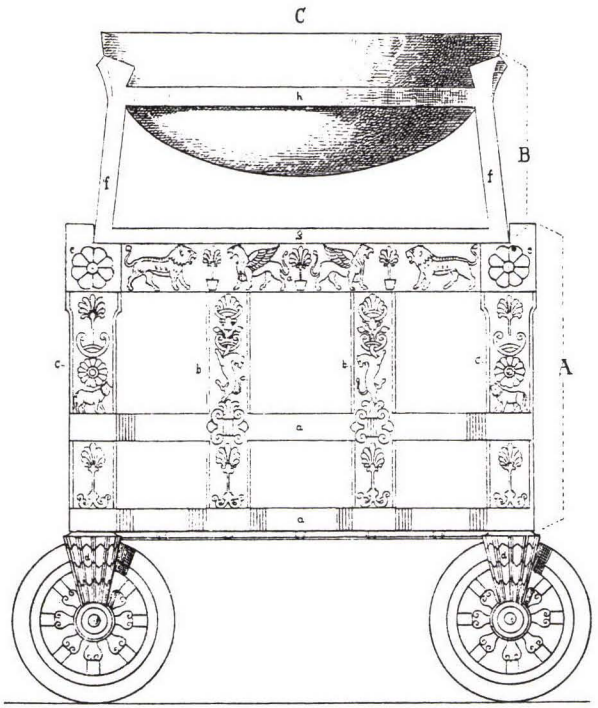


Abb. 53



Abb. 54

Kunstwissenschaft in der Blauen Eule

Band 1 *Carl-Peter Buschkühle*
Dada - Kunst in der Revolte
Eine existenzphilosophische Analyse des Dadaismus
Essen 1985, 142 Seiten, DM 26,- ISBN 3-924368-68-6

Band 2 *Maria Müller*
Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966
Essen 1987, 293 Seiten m. 70 Abb., DM 42,- ISBN 3-89206-164-5

Band 3 *Susanne Peters-Schildgen*
Die Bedeutung Filippino Lippis
für den Manierismus
Unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken
in Santa Maria Novella zu Florenz
Essen 1989, 224 Seiten, DM 46,- ISBN 3-89206-305-2

Band 4 *Detlef Böhnki*
DADA-Rezeption in der DDR-Literatur
Essen 1989, 197 Seiten m. 21 Abb., DM 39,- ISBN 3-89206-306-0

Band 5 *Claudia Gemmeke*
Die 'Alte Synagoge' in Essen (1913)
Essen 1990, 300 Seiten m. 54 Abb., DM 48,- ISBN 3-89206-372-9

Band 6 *Norbert Schütz*
Die Raumdarstellung in der Kinderzeichnung
Eine empirische Studie an vier- bis sechsjährigen Kindern
zur Erklärung der Entwicklungsphänomene
Essen 1990, 309 Seiten m. Abb., DM 64,- ISBN 3-89206-383-4

Themenstellung: Die Essener Synagoge ist eine der größten und prächtigsten Synagogen Europas. Sie bildet innerhalb der Synagogenarchitektur den Höhepunkt einer Entwicklung, in der versucht wurde, sich zum einen von den historischen Bauformen des 19. Jahrhunderts zu lösen und zum anderen von der im 19. Jahrhundert vielfach angestrebten Angleichung an den Kirchenbau Abstand zu nehmen.
Auf dem Hintergrund der Umbruchsphase der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt die aufwendige Monumentalarchitektur der Essener Synagoge mit ihrer ausgeprägten Plastizität und den Jugendstilelementen eine Vielzahl von Fragen auf. Im historischen Kontext der außergewöhnlichen Struktur der jüdischen Gemeinde in der aufstrebenden Industriestadt Essen sowie vor allem im Hinblick auf die Veränderungen im Selbstverständnis des deutschen Judentums um die Jahrhundertwende sucht die Analyse der Bauformen und der Symbolausstattung Antworten zu geben und die Botschaften der Architektur zu entschlüsseln.

Die Autorin: Claudia Gemmeke, geb. 1959; 1978-1986 Studium der Geschichte, Kunst, Kunstgeschichte und Pädagogik in Bochum, Essen und Bonn; 1990 Promotion in Kunstwissenschaft an der Universität GHS Essen.

ISBN 3-89206-372-9